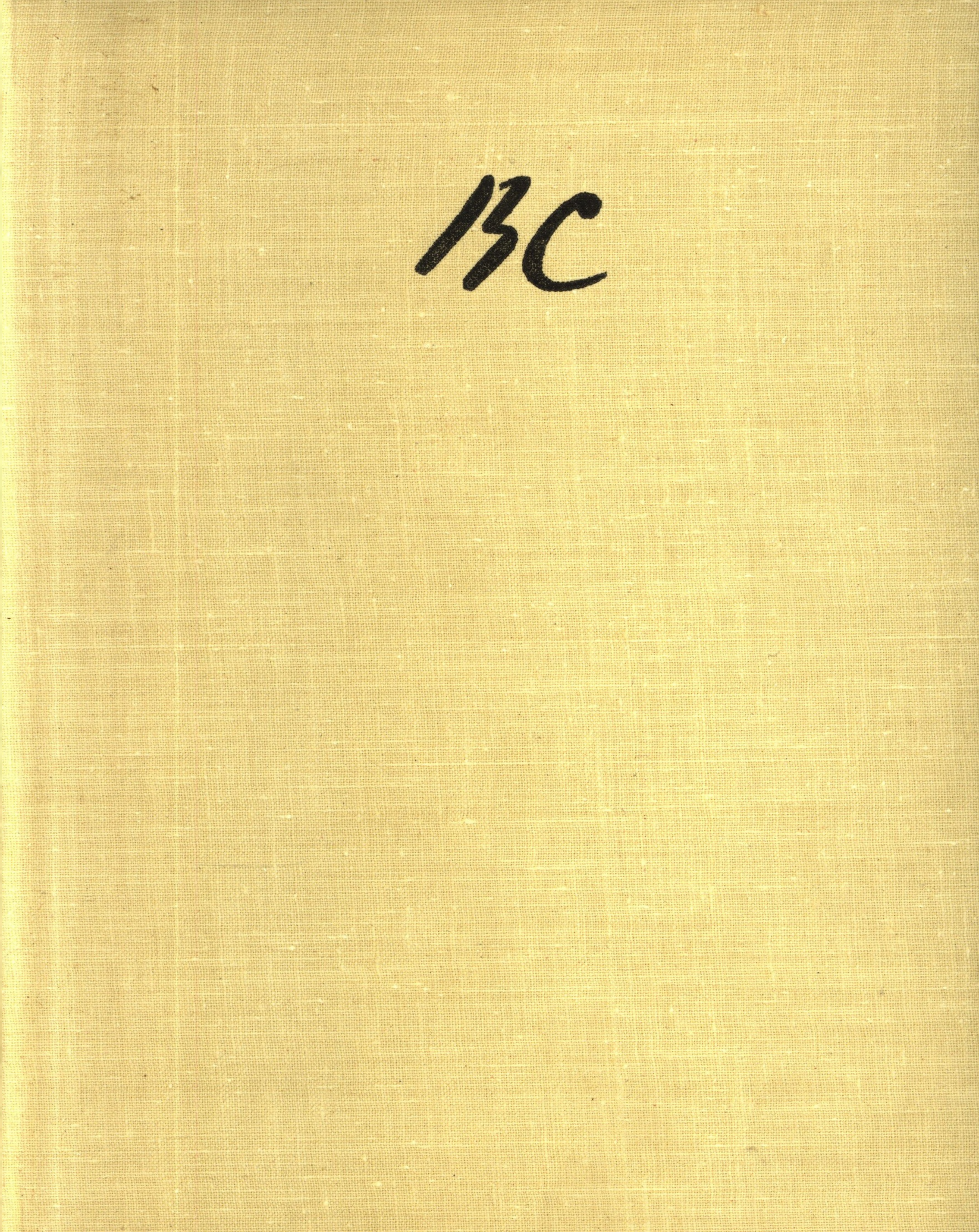


ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖНИК РСФСР»
ЛЕНИНГРАД
1971

ВАЛЕНТИН СЕРОВ

В ВОСПОМИНАНИЯХ, ДНЕВНИКАХ И ПЕРЕПИСКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

2

Редакторы-составители,
авторы вступительной статьи,
очерков о мемуаристах и комментариев
И. С. Зильберштейн и **В. А. Самков**



ХУДОЖНИКИ — КОЛЛЕГИ РАЗНЫХ ЛЕТ

С. С. ГОЛОУШЕВ

Сергей Сергеевич Голоушев (1855—1920) — художник, искусствовед и критик; врач по образованию.

Увлечение искусством пришло к Голоушеву во второй половине его жизни. В молодости он, сын жандармского полковника, принимал участие в революционном движении. Цель «хождения в народ» Голоушев видел в том, чтобы «стать ближе» к нему и в нем «искать сил и возможность освобождения как из-под гнета внешнего, правительственного, так и из-под гнета неразвитости» (Революционное народничество 70-х годов XIX века. 1870—1875 гг. Т. 1. М., 1964, стр. 161). В 1874 г. Голоушев был арестован и после почти трех с половиной лет заключения был предан суду по обвинению в составлении и в распространении «преступной» литературы и за участие в «противозаконном сообществе» (процесс 193-х). Освобожденный из тюрьмы в январе 1878 г., Голоушев, спустя три месяца, был выслан в Соловецкую обитель, Архангельской губернии под гласный надзор полиции («Деятели революционного движения в России». Био-библиографический словарь. Семидесятые годы. Составлен А. А. Шиловым и М. Г. Карнауховой. Т. 2, вып. 1. А—Е, М., 1929, стб. 281—283). Позже он завершил медицинское образование и в 1884 г. стал врачом. Гравер И. Н. Павлов писал о нем: «Это был отличный врач <...> Он был долгое время врачом при Хамовнической части, но вышел оттуда с протестом, после того как ему предложили присутствовать при казни политических. Голоушев был на редкость гуманным человеком, исключительной отзывчивости и бессребреником <...> Жил он скромно, бедных лечил бесплатно» (Иван Павлов. Жизнь русского гравера. М., 1963, стр. 195).

Голоушев был заметной фигурой в ряду деятелей русского искусства того времени. Большую известность он приобрел в качестве критика и журналиста (псевдонимы: Сергей Глаголь, С. Сергеевич). В течение почти тридцати лет, с 1890 по 1918 г., Голоушев опубликовал в московской и петербургской печати свыше семисот статей, в основном по вопросам изобразительного искусства, театра и литературы. Общественное значение этой деятельности Голоушева до сих пор не получило в искусствоведении должного освещения. Между тем сам он, сознавая громадную силу печатного слова, так определял высокое назначение критики: «...жизнь развивается и движется

вперед только благодаря тому, что мы постоянно подвергаем ее критической оценке и эта критическая ее оценка для всех и каждого есть ничто иное, как размышление о жизни, оценка ее с точки зрения потребностей, выдвигаемых временем. Все, кто учил человечество, все, кому оно поклоняется, были прежде всего критиками жизни. Но разве искусство не одно из проявлений той же жизни, отражая и преображая жизнь, разве не является оно само фактором жизни? И если так, почему же оно не нуждается в критике?» («Маски», 1912—1913, № 4, стр. 14). Вся критическая деятельность Голоушева убеждает в том, что именно так он относился к своим выступлениям в печати. Художник А. М. Герасимов, вспоминая художественную жизнь в начале 900-х гг., называл Голоушева в числе верных защитников реализма (Александр Герасимов. Жизнь художника. М., 1963, стр. 74).

Голоушев был также художником-пейзажистом (его картины приобретал П. М. Третьяков).

По словам писателя И. А. Белоусова, Голоушев пробовал свои силы и в беллетристике, «но его печатные рассказы слабее его устной передачи» (И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания. 1880—1928. М., 1928, стр. 115.— См., например, литературные произведения Глаголя в сборнике «Книга рассказов и стихотворений». М., 1902. В число участников этого сборника входили Горький, Андреев, Бунин, Мамин-Сибиряк).

Другой современник, журналист С. В. Потресов (псевдоним С. Яблоновский), в одной из своих статей писал: «Слышали ли вы когда-нибудь, как говорит г. Голоушев? Если нет, то вы много потеряли. Говорит он превосходно. Ведь даст же бог человеку такое красноречие!» (С. Яблоновский. Свет и тени. CXXIII. Из залы суда Литературно-художественного кружка.— «Русское слово», 1902, 30 марта, № 87).

Писателю Андрею Белому так запомнился Голоушев, с которым он в начале 900-х гг. встречался на заседаниях литературного кружка «Среда»: «Энергичный «средовец» С. С. Голоушев: высокий, с седеющей гривой волос, с бородою густою и серою, с мягким наскоком, с тактичным огнем; ритор, умница, точно гарцующий спором, взвивался, как конь на дыбы; затыкал всех за пояс» (Андрей Белый. Начало века. М.--Л., 1933, стр. 367). Большой дружбой был связан Голоушев с Л. Н. Андреевым. Обращаясь к Голоушеву 5 февраля 1916 г., Андреев писал: «Вообще никогда не сомневайся, что я тебя люблю в самом простом смысле слова» («Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева». М., 1930, стр. 126). А вот как отзывался о нем В. В. Переплетчиков: «Кто яр и неутомим в делах — это Голоушев — Сергеевич. Люблю людей такого сорта. Если бы он был председателем <МОЛХ>, то наделал бы много эксцентричностей, но был бы страшно полезен Обществу» (дневниковая запись от 5 февраля 1895 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

Дополнительные черты к характеристике Голоушева встречаются в переписке Поленова. Так, в письме к П. М. Третьякову от 20 августа 1896 г. в связи с появившейся вакансией на место преподавателя анатомии в Училище живописи Поленов сообщал: «У нас в Москве есть как раз медик и художник в одно и то же время, притом превосходный педагог и живой энергичный человек, это доктор Сергей Сергеевич Голоушев» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Разносторонность и высокодаровитость Голоушева привлекала многих современников. «Никто никогда не мог подсчитать,— писал один из них,— сколько у этого человека профессий и чего он не может сделать. Он принадлежал к числу таких людей, которые никогда, ни в какую критическую минуту не терялись <...> Ко всему этому отличался чрезвычайной памятью и сообразительностью. Одно время он был преподавателем в театральной студии Адашева <...> У него была богатейшая коллекция гравюр, картинами были увешаны все стены <...> Он прекрасно знал всех художников, поэтов, литераторов, интересовался буквально всем, включительно до политики, и благодаря этому был всегда желанным, всеведущим собеседником, отличаясь при этом большим остроумием» (Г. Антонович. Старая Москва. Листки воспоминаний.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1933, № 52, стр. 16).

Голоушев много сделал для развития графических искусств в России. Он один из первых стал гравировать на линолеуме, и он же изобрел особый способ обжигания дерева иглой — кайографию. В 1906—1907 гг. Голоушев устроил графическую мастерскую при Строгановском училище, в которой работали известные художники: Л. О. Пастернак, В. В. Переплетчиков, А. М. Васнецов и другие. Здесь, в частности, Серов исполнил на камне портрет Л. Н. Андреева.

Голоушев — автор ряда книг и изданий по искусству: «На юг. Из летней поездки в Константинополь, Афины, Неаполь, Рим и Венецию» (М., 1900); «Ф. В. Боткин. 1861—1906» (М., 1907); «И. И. Левитан. Жизнь и творчество» (М., 1913); «Проблемы эстетики» (М., 1913); «Очерк истории искусства в России» (М., 1913); «С. Т. Коненков» (Пб., 1920); «М. В. Нестеров. Жизнь и творчество» (М.); в сотрудничестве с И. С. Остроуховым «Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых» (М., изд. И. Кнебель). Оценивая искусствоведческую и критическую деятельность Голоушева, И. Н. Павлов писал: «Искусству очень дороги такие живые, отзывчивые и знающие люди» (Иван Павлов. Жизнь русского гравера. М., 1963, стр. 196).

Знакомство Голоушева и Серова состоялось, по-видимому, в 80-х гг., когда они оба экспонировали свои произведения на выставках МОЛХ. Прямых сведений о характере их отношений нет; имеется основание предположить, что они были товарищескими. Так, в мае 1902 г. Серов, Поленов и Остроухов вышли из состава членов МОЛХ в поддержку Голоушева, несправедливо подвергшегося нареканиям во время заседания этого общества. Со своей стороны Голоушев в регулярных рецензиях на художественные выставки каждый раз останавливался на работах Серова, неизменно находя в них редкое постижение изображенного и мастерство исполнения. Вот, например, что он писал в 1902 г. о произведениях Серова на выставке картин «Мира искусства»: «В каждом его наброске есть что-то делающее его драгоценным художественным произведением. Что это такое,— я не знаю, а если сказать, что это отражение искреннего и глубокого таланта, то дело не станет яснее. Думаю только, что не мало найдется людей, которые согласятся со мной и вынесут то же впечатление от всех работ художника» (С. Сергеевич (Сергей Глаголь). Выставка картин журнала «Мира искусства».— «Курьер», 1902, 18 ноября, № 319).

Высокое мнение Голоушева о Серове со временем все более крепло. На смерть Валентина Александровича он откликнулся следующими словами: «Закатилась едва

ли не самая крупная звезда современной русской живописи!.. <...> Трудно учесть сейчас всю важность утраты, понесенной русским искусством в лице Серова, но не подлежит сомнению, что долгие годы будет чувствоваться отсутствие этого удивительного художника, дававшего в своих портретах такую глубину чуткого психоанализа и в картинах такое тонкое понимание и русского пейзажа и самой русской истории» (С. Г<олоушев>. В. А. Серов. Некролог.— «Театр», 1911, 23 ноября, № 960, стр. 7).

Не считая некролога, Голоушев написал две работы, целиком посвященные Серову. Статья «Художественная личность Серова» представляет запись речи Голоушева 11 декабря 1911 г. на вечере памяти покойного в Обществе преподавателей графических искусств в Москве. Она ценна не только тем, что явилась первой попыткой осмыслить жизнь и творчество художника, но и мемуарным материалом. Вторая статья называлась «Посмертная выставка Серова» («Столичная молва», 1914, 10 февраля, № 353).

Воспоминания Голоушева «Художественная личность Серова» печатаются с некоторыми купюрами по тексту, приведенному в журнале «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, стр. 470—478 (купюры касаются мест, не содержащих мемуарных сведений). Некоторые фактические ошибки, допущенные Голоушевым, исправлены нами без комментариев.

Художественная личность Серова

Смерть часто бывает неожиданною гостьею; она имеет обыкновение приходить тогда, когда и мы, и окружающие нас меньше всего ее ожидаем. Но, кажется, нигде это не бывает так неожиданно, как у нас. Действительно, чуть ли не каждый раз, когда умирает какой-нибудь крупный человек, у нас повторяется одно и то же.

Умер большой человек, Валентин Александрович Серов, которого, казалось, нужно было бы беречь как величайшую драгоценность, знать каждый его шаг, каждое малейшее сказанное им слово, но он умирает, и оказывается, что ничего мы не знаем. Если бы такой художник был где-нибудь на Западе, о нем давным-давно были бы всякие монографии! Каждый штрих, каждый маленький рисунок, каждый набросок были бы воспроизведены, и их знали бы все по всей стране; а у нас — умер, и ведь буквально нет ничего, что можно было бы даже о нем прочесть <...>

Сейчас, благодаря любезности Сергея Саввича, в живых прочувствованных словах мы слышали воспоминания его о В. А. Серове[1]; слышали о том, что это был за человек, как складывалась его личность, но, конечно, многое в этом чисто субъективном изложении несколько стушевалось; а между тем интересно проследить, как шаг за шагом вырастал упористый, кряжистый и упрямый человек, Серов.

Если мы оглянемся на его жизнь, то в ней оказывается много очень оригинального. Необычно и смешение в нем расовой крови: в нем много еврейства и, казалось бы, что эта кровь должна была сказаться своей наклонностью к грусти, той элегичности, которая была характерна в Левитане; но примешалась кровь русская, упрямая, которая, смешавшись с кровью еврейской, и дала ту странную смесь, которую мы видим в Серове[2].

Детство Серова сложилось так, чтоб именно выработался такой человек. Действительно, пятилетним ребенком Серов остается сиротой. Отец его умер. Мать восторженная, вечно куда-то стремящаяся и несущаяся, увлеченная, с одной стороны, искусством (сама была музыкантша), а, с другой, народническим движением. Кто из нас не знает, какую безалаберность представляет наша передовая интеллигенция, и особенно занятая искусством. И вот в эту богему, в которой, с одной стороны, царит искусство, а, с другой, народническое движение,— в эту кашу попадает ребенок. Мать носится по всем концам России, уезжает за границу, а ребенок брошен, и куда же? В коммуну, которая поселилась на деревне и делает опыты опрощения, подготовляясь к тому, чтоб идти в народ. И вот там, где люди калечили себя, стали калечить и этого мальчика, его тоже опрощали и приучали к той жизни, которую он впоследствии должен будет вести, когда будет народником; заставляли принимать грубую пищу, есть и пить в грязной посуде. А мальчик между тем мечтал...[3]

Отец его имел наклонность к рисованию, эта наклонность передалась ему, и мальчик мечтал... Ему представлялись стада оленей. Какие стада? Почему именно оленей? Неизвестно, но он сам рассказывал, что ему представлялись бесконечные стада оленей, где-то пасущихся, куда-то бегущих, бродящих в лесу. И вот на всех клочках бумаги, которые попадались в руки, он изображал оленей, лошадей, вообще все, что подсказывала фантазия.

Должно быть, скоро в коммуне подметили, каким наслаждением для мальчика было это рисование, тайком от всех. Это подметили и, конечно, на этом начали выезжать. Когда мальчик плохо нянчил ребят или плохо мыл посуду, его подвергали наказанию, и однажды, в наказание, всех его олешек уничтожили,— взяли и сожгли. И вот Валентин Александрович, передавая этот факт, говорил: «Такая это была страшная обида маленькому художнику, который рос во мне тогда, что и теперь, я, уже

стареющий человек, до сих пор не могу спокойно об этом вспомнить,— до сих пор какое-то бешенство поднимается в груди!» Вот как крепко засела обида в голове ребенка! Но и он не остался в долгу: в отместку незаметно пробрался в переднюю и ножницами изрезал платье той, которая сожгла его олешек; так этот человек себя в обиду не давал, даже когда еще был ребенком.

Вся дальнейшая жизнь Серова складывалась так, чтоб выработать в нем настоящего, уверенно действующего, самостоятельного человека. Коммуна долго не продержалась и развалилась. Куда было девать мальчика? Кто-то его взял и отвез к матери за границу. Его привезли в Мюнхен, отдали в народную школу и, по счастью, не только в народную школу, но и к граверу, который стал его учить рисовать. Тут Серов впервые увидел, что можно это делать не только на бумаге, но и на каких-нибудь дощечках; кое-что новое запало в голову ребенку, потянуло его еще сильнее к искусству. Казалось бы, тут остановиться, дальше не ехать, но нет: его перевозят в Париж.

Однако счастье благоприятствовало Серову: в Париже — Репин. Мамаше нужно носиться по своим разным делам, и она помещает сына к Репину. Репин сразу почувствовал, сколько в мальчике настоящего художественного чутья, какая любопытная сила таится в этом ребенке, и занялся им. К тому же Серов здесь был окружен наполненной искусством средой: Репин жил жизнью всей русской колонии; к нему приезжали и Тургенев, и многие русские художники, и ребенок не без пользы прожил некоторое время в такой атмосфере.

Но вот мамаше надо ехать — взяла ребенка и в вагон. Приехали в Россию, и опять счастье благоприятствовало Серову: новое художественное влияние мамонтовской семьи, в среде которой как раз и выросло все то русское искусство, что теперь расцвело таким цветком. Казалось бы, чего лучше, но, не тут-то было! Мамаша уезжает в Петербург, и Серова отдают в пансион Мая, в тот самый пансион, в котором был Бенуа и многие другие русские художники[4]. Одним словом, семья сделала все, чтоб Серов вышел каким-то странствующим рыцарем, но судьба нарочно всякий раз из этого странствования делала так, что на долю Серова выпадало чье-нибудь сильное художественное влияние[5].

Побывал затем Серов в Киеве, побыл в киевской гимназии, и опять ненадолго. Между тем мальчику было тогда 11 лет всего-навсего и, ясное дело, ребенок был завален впечатлениями. Они пробуждали в ребенке фантазию, работу мысли, а новые люди, с которыми приходилось сталкиваться, люди, с которыми он оставался один без материнских указаний, заставляли его проявлять свою самостоятельность, самому реагировать на то или другое явление в жизни,— одним словом, вырабатывалась та самостоятельность упористой натуры, которую имел Валентин Александрович.

Наконец, с переездом в Москву, дело становится несколько прочнее. Серова определили в гимназию, хотя впрочем из этого определения ровно ничего не вышло: с переходом в четвертый класс Серов, сам рассказывал, провалился с таким треском, что всякую надежду на образование пришлось оставить. Определили тогда Серова к Репину, и уже безвозвратно.

Репин был занят большими заказами, и Серов кое в чем мог ему помогать,— так что мальчик мог и учиться и уже кое-что зарабатывать. Часть портретов, которые еще так недавно и так печально украшали лестницу Румянцевского музея и которые, по счастью, исчезли из этой сокровищницы,— была написана Серовым[6]. Репин понял, как важно маленькому художнику сразу себя почувствовать на своих ногах, не только в смысле искусства, но и материально. И Серов уже маленьким мальчиком почувствовал это, почувствовал себя имеющим право проявлять некоторую самостоятельность в жизни.

До какой степени ярко развертывалось художественное дарование в этом мальчике, можно видеть из того, что ему было всего лишь 15 лет, когда Репин послал Серова в Академию с письмом, в котором упорно рекомендовал его[7]. Письма этого было достаточно для того, чтобы Серов сейчас же был принят. К 16 годам он проходит и головной и фигурный класс, в натурном он сидит два года, получает серебряную медаль за этюд, и уже настолько чувствует себя самостоятельным художником, что, порвав связь с Академией, уезжает сначала в Мюнхен, а потом в Париж доучиваться[8]. Вот детство и юность, из которых сложился этот человек. Все это было таково, чтоб создать человека, который умел проявлять свою личность. Дальнейшая карьера Серова прошла почти у всех у нас на глазах, и мы знаем, что Серову опять во многом пришлось благодарить Савву Ивановича Мамонтова, который его сильно поддерживал. Серов в этой семье всегда находил ту опору, которая так бывает нужна молодому человеку.

Даже самые ранние работы Серова отличались резкой самобытностью, увлечением, той широкой живописью, которую он так любил всю жизнь. Работы эти далеко не всех очаровывали. Многие относились к Серову скептически и сдержанно; но все-таки Серов шел по своему пути.

Судьба Серова всем нам более или менее известна. И вот возникает вопрос: что же, в конце концов, имеем мы в Серове и что всех до такой степени к нему влекло, что делало его центральною личностью, или точнее, одной из центральных личностей нашего современного искусства? Действительно, посмотрите, как резко сказалось значение Серова хотя бы в этом расколе, который произошел в мире передового искусства, и распадении «Союза». Припомните, до какой степени сосредоточивался весь вопрос в том, на какой стороне будет Серов. Участие его там или тут было главною тяжестью, которая перевешивала чашки весов на ту

или другую сторону[9]. И это было совершенно справедливо, потому что в Серове мы имеем одну из самых крупных величин нашего искусства. Быть может, я увлекаюсь и очень сужу субъективно, но, мне кажется, что я прав.

Что знаем мы самого существенного в искусстве, ради чего оно к себе так тянет, почему оно нам так дорого? Помимо того, что от всего окружающего в жизни мы получаем ряд известных воздействий на нашу рассудочную способность, помимо этого есть что-то еще другое. Мир действует и на какое-то другое наше «я», не рассудочное, не мыслящее, а эмоциональное, чувствующее. И вот это-то, что мы чувствуем от окружающего мира, это и есть самое для нас дорогое. Ну, что мне в том, что у меня есть десяток фотографий прекрасного лица? Они передают мне черты его, но не дают мне его душевного облика, не дают его таким, каким оно представляется моему чувствующему «я». А разве мне важно в нем именно черты его? Нет, мне важно какое-то внутреннее содержание этого существа, какое-то внутреннее «я», которое точно просвечивает сквозь эту оболочку внешности и вечно тянет к нему. Оно, это внутреннее, мне дорого. И вот эта способность постижения внутреннего содержания всей окружающей жизни колоссально было в Серове. Возьмите целый ряд его портретов. Сергей Саввич верно сказал: «каждый портрет его — картина», потому что его портреты, эта картина всего окружающего нас общества <...> Пройдите целый ряд портретов Серова, и вы увидите всегда не только портрет данного лица, но целый рассказ из жизни человека, и рассказ такой, который нельзя передать словами. Его может передать целая поэма, роман или драма, и все-таки это будет не то. Это рассказ, который можно только показать, а ведь живопись тем только и драгоценна, что в ней ничего нельзя рассказать, а только показать, и этим показанием дать больше, чем всяким рассказом <...> Вот потому нам дорог Серов: каждый его портрет был в то же время картина, которая рассказывала повесть о человеке, и не только о человеке вообще, но о человеке данного времени, о человеке, в котором мы узнавали нашего собрата, которого мы видели только вчера или третьего дня.

Серов считал себя портретистом, даже натуралистом, и часто говорил: «люблю писать с натуры только то, что вижу». Но когда судьба заставляла его почему-нибудь писать то, что он в сущности не видит и списать не может (странное дело!), он в своем воображении видел то, что мог бы видеть в действительности и видел даже больше. Он умел в своем творческом сознании создавать нечто такое, что было внушительнее всех точных повторений той действительности, которая когда-то существовала. Однако для этого Серову всегда нужен был какой-нибудь толчок со стороны. Одним из таких толчков была и книга о «Царской охоте». Возьмите хотя бы его акварель для этой книги, изображающую Елизавету и Петра II. Ведь это целая историческая картина, она рисует

нам не только двух персонажей, а целую эпоху того странного противоречия, в котором стояли эти иноземные красные камзолы и странно подстриженные лошади с этой деревушкой и фигурой нищего, шарахающегося в сторону. Вы как живые видите те два мира, которые царили тогда рядом в нашей истории.

А вот Петр 1-й. Какое удивительное историческое прозрение у художника! Ведь перед вами, в самом деле, тот колосс, за которым не могла угнаться не только Россия, но даже и самые приближенные люди. Какая крупная и вместе с тем страшная фигура! Я помню, когда я в первый раз увидел картину, я вдруг почувствовал желание ускользнуть куда-то, спрятаться. Передо мной, в самом деле, шел Петр, заставлявший дрожать перед своим взглядом, Петр, от которого люди шарахались в стороны, когда он шел. Серов дал картину великой исторической личности, и в этой личности дал обе стороны гения, дал колосса, который крупными шагами идет вперед, а в то же время он разве не дал чего-то такого страшного в этой фигуре! Разве вы не чувствуете, что этот человек способен был приказать в болоте построить целый город на деревянных сваях или велел прорубить просеку от самого Белого моря до строившегося Петербурга и по каткам привезти туда целый флот? А что это стоило России? Сколько тысяч жертв там погибло? Вы чувствуете, что этот человек ни с чем не считался[10]. Это действительно та колоссальная историческая личность, которая смела целые сотни тысяч со своего пути, но в то же время заставила Россию шагать за собой. И таким же Серов оказывается во всех своих работах.

Взглянем теперь на самое близкое нам время. Несомненно, что всех в Серове поражало за последнее время его странное отношение к различным новым течениям в искусстве. Серов, сам такой чистый реалист и даже, может быть, натуралист, художник, который всегда изображал все в самых реальных, доступных всем нам формах, который формы эти умел освещать каким-то внутренним содержанием, он всегда с громаднейшим вниманием останавливался перед всеми теми странными явлениями народившегося модернизма, который возбуждал кругом такой гомерический хохот. Серов не смеялся. Он всегда вдумчиво относился к ним. Помню, раз на выставке подхожу я к Серову. Он стоит в своей упрямой позе и исподлобья внимательно смотрит на очень странную картину с совершенно розовыми женщинами. Я подхожу к нему и говорю: «Ну, что это такое? Объясните!» А он очень спокойно отвечает: «Вам не нравится? Напрасно, тут все-таки что-то есть»[11].

И вот это его вдумчивое отношение ко всему новому, его осторожное отношение ко всем тем явлениям, которые нас поражали своей необычайностью, эти черты как-то особенно ярко выступают теперь перед нашими глазами. По поводу этого над Серовым часто шутили и говорили: «Вам нравится как раз то, чего вы сами не делаете». Он улыбался и отвечал:

«Да, да, что я сам могу сделать — это пустяки, а вот то, чего я не умею...» — и его тянуло к тому, чего он сам не мог сделать.

Завтра вы на выставке «Мира искусства» увидите очень странную вещь Серова[12]. Перед нашим заседанием я был на выставке «Мира искусства», видел три новые вещи Серова и, между прочим, уже обративший на себя общее внимание портрет Иды Рубинштейн. Это портрет, над которым приходится очень задуматься. Если бы этот портрет поставили перед вами без подписи и вы ничего не слыхали бы раньше о нем, серовский он, или нет,— то можно побиться об заклад, что едва ли бы многие из нас, перебрав ряд имен, угадали бы в авторе его — Серова. Разве только в лице есть что-то привычное Серову, но во всем остальном, в этом гладком одноцветном, коричнево-сером тоне, в этой синей, однотонно написанной драпировке, на которой сидит женщина, в этой совершенно одноцветной, однотонной фигуре, которая только слегка оттенена легкими бликами, в этой однообразной черной груде волос на голове, в этом упрощенном до последней степени рисунке я чувствовал, что все это гораздо дальше от Цорна или Серджента, на которого Серов иногда походил, и — увы — гораздо ближе уже к Матиссу. Что же это такое? Почему Серова тянуло к этим странным вещам?

Серов меньше всего заслуживает упрека в том, что он стал бы поддаваться какой-нибудь моде, что он стал бы делать что-нибудь только потому, что это кому-нибудь нравится. Нет. Значит эти господа модернисты ему самому начали нравиться? Идя сюда, я не мог отделаться от думы над этим вопросом и посейчас он остается для меня нерешенным. В самом деле, есть что-то странное, носящееся в воздухе, есть какое-то течение в самом развитии наших вкусов, нашего восприятия зрительных впечатлений. Во всем этом мы переживаем какую-то перемену. Что-то меняется в самом зрительном впечатлении и его передаче. И вот, может быть, в Серове это тоже начинало сказываться <...>

Есть что-то странное в нашей психике. Есть известные эпидемии, когда весь мир точно с ума сходит и начинает в разных концах света и думать и чувствовать более или менее одинаково, и совсем не так, как вчера. По временам какое-то сумасшествие охватывает человечество. Происходит какой-то странный переворот в жизни психических сил. Кто знает, не переживается ли и в области искусства нечто подобное? Вся эпоха наша, странная, исковерканная, быть может, находит себе до некоторой степени отражение в этом искусстве?

И, быть может, Серов, этот сильный, могучий художник, и он оказался не без некоторого влияния этой странной эпидемии, этой странной заразы, которая живет среди всех нас. Однако возвратимся к Серову и его картинам.

Сергей Саввич уже указал на ту черту, что в картинах Серова очень часто были карикатуры. И это совершенно верно. Он умел, подходя к

человеку, выхватить его существенную черту; и, если эта черта была карикатурного характера, если она была отрицательна, напоминала какое-нибудь животное, имела какую-нибудь отталкивающую сторону, он смело брал именно ее и подчеркивал. Я помню один портрет, который мне очень не понравился. Выходя с выставки, я столкнулся с Серовым. «Что, — спрашивает, — понравилось?» — «Нет». — «Почему?» — «Да вы знаете, есть что-то странное в портрете, точно какая-то раскрашенная деревянная кукла, а не человек».— «Очень вам благодарен. Я именно это и хотел сделать: эта женщина и в самом деле только красивая деревянная статуя»[13].

Я помню в ответ на это задумался и сказал:

— А знаете, я начинаю думать, что ужасно странны люди, которые заказывают вам свои портреты. Я свой портрет вам, пожалуй бы, не заказал.

Он засмеялся и спросил:

— Почему?

— Да вы, пожалуй, сделали бы такое открытие в моей фигуре, до которого я и сам не доходил, и показали бы меня с такой стороны, что мне после этого и показываться в публику было бы совестно.

— Да. Что делать? Меня ужасно интересует это нечто, глубоко запрятанное в человеке. Помните Рубека в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Ему тоже ужасно нравилось искать в лице людей животных и, сохраняя черты данных лиц, изображать их этими сходствами[14].

Вспоминая это, невольно задумываешься снова. Не в самом ли деле мы гораздо смешнее и карикатурнее, и не потому ли Серов умел видеть в окружающих карикатуру, что эта карикатура, в сущности, царит повсюду. Ведь, в сущности, задайтесь целью, выйдя на улицу, увидеть ее, и на любом тротуаре вы сейчас же увидите целую страничку из Fliegende-Blätter[15].

В заключение обратимся еще к одной стороне в работах Серова, к самой живописи, которая всем нам, конечно, слишком дорога, чтоб оставлять ее без внимания. Несомненно, что Серов часто был для нас удивительно привлекателен не только внутренним художественным содержанием своих произведений. Часто удивительно легка на глаз, была обаятельна сама его живопись, как живопись. Бывали у него вещи замученные, которые он сам не любил, но были и другие, просто и точно шутя сделанные. Ошибкой было бы думать, однако, что это давалось Серову легко. Я помню, когда газетой «Курьер» издавался сборник в пользу голодающих, редакция обратилась ко мне и просила собрать рисунки к этому сборнику. Я обратился к Серову. Он был очень отзывчив и всегда охотно шел на такие просьбы. Он пообещал сделать. «Когда же?» — спросил я.— «Заходите побеседовать вечером: я что-нибудь нарисую». И вот я зашел и видел, как рисовал Серов. На клочке бумаги, взявши

тушь, он начал рисовать. Курил сигару, с которой он обыкновенно не расставался, обмакивал кисть в краску, долго смотрел на бумагу и затем осторожно клал мазок. Снова курил, ополаскивал кисть, снова брал тушь и снова клал мазок. В общей сложности он, вероятно, положил двадцать пять мазков на эту акварель, а работал два вечера, и получилась прекрасная вещица, изображающая крестьянский двор с мужиком, который, завернувшись в армяк, вышел поутру и видит на дворе издохшую от голода лошадь[16]. Серов положил 25 мазков, но каждый из этих мазков лег на свое место так, как нужно, нельзя было ни прибавить, ни убавить, ни изменить что-либо. Серов именно так и любил рисовать: он любил то упрощение, которое приводило к тому, чтобы сделать как можно больше, и дать, как можно меньше. И самому Серову нравились вещи именно такие. Если теперь в портрете Иды Рубинштейн мы увидим именно это крайнее упрощение, обобщение, то мы, конечно, поймем, что и здесь С<еров> все-таки остается самим собой. Здесь он нашел форму для проявления того искания, которое всегда было его желанным делом. Я уже сказал о первом впечатлении от этого портрета Иды Рубинштейн. Первое впечатление такое, что вы его отнесете к произведениям модернистов, но это лишь первое впечатление. Как только вы внимательнее вглядитесь, то сразу почувствуете, что это не то. Почему? Да потому, что в этом упрощении чувствуется такое колоссальное мастерство, такое знание фигуры, такое понимание каждой формы, какого ни у кого из этих модернистов нет[17]. И вот тут и чувствуется, что, может быть, все те, которых так тянет к модернизму, потому и делают вздор, что ошибаются, думая, что все это так просто, и не хотят понять того, что надо прийти к этой простоте через такое колоссальное мастерство, которого у них нет и быть не может. Ни у кого из них нет той внутренней силы, которой обладал Серов.

Да. Невольно начинаешь думать, что, умирая так неожиданно, Серов унес с собой очень много самых неожиданных возможностей, которые могли мы увидеть в его картинах. Когда такой колоссальный мастер вступал на новый путь, скользкий и в то же время влекущий, то, конечно, он сумел бы сделать многое, пред чем не раз бы пришлось задуматься многим. Но такова уж наша судьба, что сплошь и рядом от нас уходят люди именно в тот момент, когда так хотелось бы их удержать, когда они могли бы показать нам многое из того, что ждет нас еще далеко впереди.

КОММЕНТАРИИ

[1] Голоушев говорит о С. С. Мамонтове, который выступал 11 декабря 1911 г. на том же вечере памяти Серова в Обществе преподавателей графических искусств в Москве (см. т. 1 настоящего изд., стр. 164—169).

[2] Предки Серова со стороны отца и матери действительно были евреями. Его мать родилась в еврейской семье, переселившейся из Гамбурга (Серова, стр. 15). Прадед по отцовской линии, екатерининский сенатор К. И. Габлиц, также был евреем.

Такое ошибочное мнение о якобы благотворном влиянии смешения крови на даровитость человека было тогда распространено даже в высокообразованной среде. В. В. Стасов рассказывал, например, следующее об отце художника: «В продолжение всей жизни Александра Серова мы нередко припоминали его еврейское происхождение, когда говорили о его собственных великолепных задатках и качествах, и он всегда с радостью пускался в рассмотрение своего «еврейства» <...> Но когда я говорю об «еврействе» Серова, я даже не знаю, нужно ли мне и упоминать о том, что, содержа в себе все лучшие стороны этой национальности, он не имел и тени худых ее наклонностей». (В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. 3, отд. V, СПб., 1894, стб. 1656). Подобное мнение высказывал и Поленов (см. т. 1 настоящего изд., стр. 225).

[3] Речь идет о коммуне, которую организовала приятельница В. С. Серовой — княжна Н. Н. Друцкая-Соколинская, в замужестве Коган, в своем имении Никольском, Смоленской губернии. Описывая цели и быт коммуны, Голоушев допускает упрощение. Валентина Семеновна, касаясь в своих воспоминаниях пребывания сына в коммуне, говорила, что хотя и был совершен «педагогический промах» в его воспитании, однако именно там впервые открыли серьезный художественный талант Серова. Считая это «великой заслугой» Друцкой-Соколинской, возглавлявшей коммуну, Серова далее писала: «Никольское было ему <Серову>, не скажу, чтобы особенно мило, но далеко не так ненавистно, как в воспоминаниях о нем, разросшихся с годами до форменной ненависти к общинам вообще, к общежитиям в частности» (Серова, стр. 62).

[4] Карл Иванович Май (1824—1895) — педагог, основатель и директор частной гимназии (с 1856 по 1890 г.).

С большой признательностью вспоминая свое пребывание в этой гимназии, А. Н. Бенуа писал, что в «ее атмосфере дышалось легко», что там «имелось все то, чего не было в казенном учреждении: умеренная свобода, известная теплота в общении педагогов с учениками и какое-то «несомненное уважение к моей личности». Вообще в гимназии Мая не было и тени «казенщины» (Александр Бенуа. Жизнь художника. Воспоминания. Т. 2. Нью-Йорк, 1955, стр. 322).

[5] Утверждая, что в жизни Серова решающую роль сыграли счастливые случаи, Голоушев допускает явную несправедливость по отношению к В. С. Серовой. Именно мать в первую очередь сделала все необходимое для развития художественных и душевных

задатков сына — к такому выводу приходишь, когда знакомишься с документальными и мемуарными материалами о жизни Серова (см. Серова, стр. 45—48).

[6] С начала 80-х гг. прошлого века в Румянцевском музее открылась экспозиция собрания 302 портретов русских деятелей. Эти произведения были исполнены карандашом с соусом «разными художниками с известных живописных оригиналов, а также с гравюр и литографий» (Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 4. СПб., 1889, стр. 228). Серов в 1880 г. исполнил копию с литографированного портрета гр. К. Ф. Толь; ныне — в ГИМ.

Граверное отделение Румянцевского музея пользовалось в 900-х гг. известностью. «Здесь,— писал А. Койранский,— сходились художники, ученые, коллекционеры, любители искусства». Автору довелось там видеть и Серова, «молча перелистывающего какую-то огромную папку» (А. Койранский. На кладбище искусства.— «Утро России», 1911, 29 января, № 23).

[7] Никаких документальных подтверждений того, что Репин оказал Серову помощь в поступлении в Академию художеств, не обнаружено. Однако и другие мемуаристы, в том числе Грабарь, утверждают, что Репин ходатайствовал о молодом Серове перед тогдашним конференц-секретарем Академии П. Ф. Исеевым.

[8] Здесь Голоушев допустил два ошибочных утверждения. Серов не «порвал связь с Академией», а был исключен из нее в 1886 г. Это довольно распространенная ошибка у мемуаристов, писавших о Серове (см. т. 1 настоящего изд., стр. 62, 63, и прим. 133, стр. 108). Вторую ошибку Голоушев допустил, утверждая, что после Академии Серов ездил доучиваться в Мюнхен и в Париж. Эта ошибка повторена в статьях и воспоминаниях современников, см. Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Валентин Александрович Серов. (1865—1911). Опыт биографии.— «Свободным художествам», СПб., 1912, № 4-5, стр. 8.

[9] Голоушев имеет в виду раскол «Союза русских художников» весной 1910 г. В одном из писем к жене Серов так передавал обстоятельства дела: «Да, да, ты не знаешь — «Союз» ведь уже не существует — я почему-то рад. История вкратце такова: Бенуа написал еще весной статью, ругал «Союз», назвал Пастернака, Архипова, Виноградова, Васнецова, Клодта, Переплетчикова и т. д.— балластом. Эти союзники обиделись (это еще при мне) и собирались послать ему, Бенуа, выговор. Признаться, я думал, что они не будут такими болванами и этого не сделают, а они подписали такую коллективную бумагу и послали. Разумеется, Бенуа моментально вышел из «Союза», а петербургские союзники (очень остроумно) взяли да и исключили всех подписавшихся из «Союза». Кого больше, неизвестно, но кажется большинство за Петербургом, и москвичи оказались в дураках, да еще в каких!— а не генеральствуй... Во всяком случае, «Союз» распался и, вероятно, будет что-нибудь другое, а публике-то он пришелся как раз по вкусу. Иванов, Досекин подписали тоже — дураки» (письмо от 29 мая (10 июня) 1910 г.— Серов. Переписка, стр. 173). Тогдашняя печать резонно усматривала причину распада «Союза русских художников» в разнородности творческих устремлений его членов. «...ясно,— писала одна московская газета,— что дело не в критических статьях

Бенуа, что это лишь предлог для разрыва, который стал необходим в виду разницы в художественных воззрениях союзников, из которых одни шли смело вперед по пути, намеченному «Миром искусства», с широкой терпимостью относясь ко всему талантливому и не боясь новаторства, в то время как другие явно уклонялись к старинке, к реалистическим тенденциям передвижничества, из которого сами в большей своей части вышли (А. Койранский. Распад «Союза русских художников».— «Утро России», 1910, 20 октября, № 278). Отделившаяся группа художников, в основном петербуржцев, возродила объединение «Мир искусства». Хотя Серов и был одним из учредителей нового «Мира искусства», однако членом его не стал, а «просил считать его постоянным экспонентом» (протокол заседания общества «Мир искусства» от 27 января 1911 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Раскол в «Союзе русских художников» вызвал противоречивые суждения. Лишь немногие сожалели о происшедшем, и среди них был Голоушев (Сергей Глаголь. Мой дневник. «Союз» и «Мир искусства».— «Столичная молва», 1911, 7 января, № 161).

[10] «Петр I» Серова вызвал всеобщий восторг. Грабарь заявил тогда же, что это произведение несомненно «войдет в историю». И далее продолжал: «Серовский «Петр»— целое событие. Это не только лучшая картина выставки, но и одна из значительнейших картин последних лет. Закоренелый реалист, упрямый «списыватель с натуры», Серов сумел заглянуть в нее проникновеннее и острее по ту сторону реального мира, нежели это удавалось тем юным фантастам и искателям тайн, которые уже не прочь были сдать и Серова и самый реализм, как ненужный хлам, в архив. Повторилось то, что случилось с Чеховым. Кто ищет тайн, от того она бежит; кто издевается над ней, тому она сама идет навстречу. Пора понять, что дело не в кличках, а исключительно в размере и глубине дарования. Петр, действительно, вырос у Серова в ту чудовищную, почти фантастическую фигуру, которая наводила ужас на обывателей «Питербурха» и теперь еще пугает, когда читаешь о страшных годах постройки города, более страшных, чем стрелецкие казни. В композиции необычайно удачно распределены главные массы, дающие ей совсем острую, почти архитектурную строгость, остроумно и без подчеркивания разрешен общий силуэт и найдены красивые линии. Небольшая гуашь у него превратилась в целую фреску. Вот человек, которому фреска по плечу. Он справился бы с ней, не прибегая к помощи тех трафаретных, изрядно набивших оскомину, приемов, которые все еще сходят за обязательные атрибуты «серьезного декоративного стиля», того, что немецкие Kunstproffesor'ы»* и Geheimrat'ы** любят величать «monumentale Kunst»***. Обычная черно-серая Серовская гамма красок здесь доведена до редкого благородства и красоты. Решительный синий тон воды, нарядно перебивающий общую гамму, и некоторые особенности гуашного приема заставляют вспомнить живопись Бенуа. На выставке я слышал вскользь брошенное замечание очень тонкого ценителя, что Серов на этот раз «не без Бенуа». Я мечтаю о том времени, когда художники перестанут так мучительно изощряться, чтобы только не походить друг на друга. Если в живопись Серова по-

---

* профессор искусства (*нем.*).
** тайный советник (*нем.*)
*** монументальное искусство (*нем.*).

пало нечто ценное от Бенуа, то и слава богу. Чураться сторонних влияний и дрожать над возможной потерей своей индивидуальности, а главное, бояться каких-то толков и пересудов,— все это признаки очень мелкой и ограниченной натуры. Если бы сильный человек вздумал даже прямо подделаться под кого-нибудь, то он этого не сумел бы сделать и остался бы самим собой. Так и Серов: в своем «Петре» он более Серов, чем в «Елизавете», «Екатерине», или в первом «Петре» (Игорь Грабарь. «Союз» и «Венок».— «Весы», 1908, № 1, стр. 138, 139).

См. также т. 1 настоящего изд., стр. 268, 407, 408.

[11] Очевидно, Голоушев имеет в виду панно А. Матисса «Танец», которое было исполнено художником по заказу московского коллекционера С. И. Щукина. К этому произведению Щукин относился с восхищением. 31 марта 1909 г. он писал художнику: «Я нахожу ваше панно «Танец» отмеченным таким благородством, что решил пренебречь нашим буржуазным мнением и повесить его с ню на парадной лестнице моего дома» (Alfred H. Barr, jr. Matisse: his art and his public. New York, 1951, p. 133). Если это так, Голоушеву изменяет память, когда он говорит, что встретился с Серовым перед этим панно на выставке,— встреча эта произошла, по-видимому, в доме Щукина. Об отношении Серова к Матиссу см. также т. 2 настоящего изд. прим. 5, стр. 368.

[12] В Москве 12 декабря 1911 г. открылась выставка «Мира искусства», на которой среди других произведений Серова был портрет Иды Рубинштейн.

[13] По-видимому, речь идет о портрете Е. С. Морозовой, экспонировавшемся на выставке «Союза русских художников» в Москве в конце 1908 — начале 1909 г. О портрете Е. С. Морозовой см. т. 2 настоящего изд., стр. 366, и прим. 13, стр. 370.

[14] Голоушев вспомнил реплику скульптора Арнольда Рубека из упомянутой пьесы Генрика Ибсена: «С виду все дело как будто в этом «поразительном сходстве» — как говорят — которому люди дивятся, разинув рот... А в сущности-то из глубины этих бюстов-портретов выглядывают почтенные лошадиные морды, упрямые ослиные башки, вислоухие, низколобые песьи хари, откормленные свиные рыла... и тупые, грубые бычачьи рожи» (Генрик Ибсен. Полное собрание сочинений. Т. 4. СПб., 1909, стр. 87).

[15] «Fliegende Blätter» — распространенный еженедельный журнал сатиры и юмора, основанный в Мюнхене в 1844 г.

[16] Эта работа Серова под названием «Безлошадный» воспроизведена в сборнике «Помощь пострадавшим от неурожая», выпущенном в 1899 г. в Москве газетой «Курьер».

[17] Высказывания Голоушева о портрете Иды Рубинштейн встретили поддержку: «Как хотите, но нужно же признать, что это необыкновенно чарующее произведение есть тот утонченный синтез, который доступен в достижениях только великому магу кисти <...> И мы, реалисты, верующие только в телесность, окрашенную слегка интимностью, не можем уже понять новый выход Серова, может быть, новые для него озарения бытия» (П. Соловьев. Мысли и впечатления на Всероссийском Съезде Художников в Петербурге.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1912, № 2, стр. 73).

П. И. НЕРАДОВСКИЙ

Петр Иванович Нерадовский (1875—1963) — художник, музейный деятель, обучался в Училище живописи (с 1888 по 1894 г.) у С. А. Коровина и Пастернака, затем в Академии художеств в мастерской Репина (по 1903 г.), хранитель художественного отдела Русского музея (с 1909 г.), а в годы Советской власти заведующий тем же отделом (до 1933 г.), академик (с 1909 г.), действительный член Академии художеств (с 1914 г.).

Воспоминания Нерадовского содержат мало фактического материала, хотя автор знал Серова с конца 80-х гг., то есть более двадцати лет. Это объясняется их редкими и случайными встречами. И все же эти воспоминания представляют несомненный интерес, так как они проливают свет на некоторые неосвещенные в литературе факты творческой жизни Серова.

Воспоминания П. И. Нерадовского были написаны для данного издания по просьбе И. С. Зильберштейна. Они значительно полнее его же воспоминаний о Серове, известных по книге: П. И. Нерадовский. Из жизни художника (Л., 1965). При подготовке воспоминаний к печати пришлось исключить некоторые места, не носящие мемуарного характера, устранить повторы, а для соблюдения хронологии раздел «В Историческом музее» поменять местами с разделом «В 1896 году» и несколько изменить планировку раздела «Как Серов работал над портретами».

В. А. Серов

Мои личные встречи с Серовым были кратки и незначительны, но они поддержаны тем многим, что я слышал о нем, еще при его жизни, от его близких и друзей. Вспоминать все немногое, что я знал о Серове, меня побудило восхищение его произведениями, начавшееся еще в годы моего юношества, а также большое желание рассказать о Серове-портретисте и о том, как он работал над портретами.

1. В УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА (1888—1889 гг.)

Меня только что перевели из начального класса, где рисовали с «оригиналов» (образцовых рисунков), в следующий класс, где вместо «оригиналов» ставили гипсовые головы.

Не помню, голова какого греческого героя стояла передо мною. Одно осталось в памяти, что она была много больше натуральной величины и на ней было много завитков волос. Я сидел близко к модели и старательно рисовал голову в ракурсе: первые рисунки гипсовых голов мне давались трудно.

Неожиданно в класс вошел наш преподаватель, художник С. А. Коровин[1], и с ним плотный, низкого роста блондин. Это был Серов. Они обходили класс, останавливались около некоторых учеников, иногда говорили с ними об их рисунках, а больше обменивались замечаниями между собой.

Дошла очередь до меня. Оба художника некоторое время постояли за моей спиной, помолчали, а затем я услышал, как Серов отрывисто сказал: «Надо начинать с общего, понять форму, всматриваться больше, а потом строить общую форму головы».

Вскоре оба ушли из класса. Это была моя первая короткая встреча с Серовым. А в то время о нем шли уже разговоры и споры. Его портреты появлялись тогда ежегодно на периодических выставках, вызывая всеобщее восхищение, находя особенно большой отзвук у молодежи.

В 1889 году были выставлены «Девушка, освещенная солнцем» и «Пруд». Обе картины были приобретены П. М. Третьяковым[2]. Когда они

были помещены в Третьяковской галерее, о Серове стали говорить, как о новом выдающемся мастере.

В 1890 году появился на периодической выставке портрет Мазини, который пел тогда в Москве. Портрет имел громадный успех.

В следующем году был выставлен портрет другого оперного кумира — Таманьо. Помню, с какой жадностью впивались мы, ученики, в особенную, светлую и чудесную серовскую живопись этого портрета. Затем появлялись один за другим портреты: К. А. Коровина, И. И. Левитана и т. д., и мы, ученики Училища, бегали смотреть эти новые произведения русского искусства. Они восхищали нас, производя впечатление разнообразием задач, которые ставил себе художник в каждом новом портрете. Мы находились под впечатлением особой простоты и жизненности серовских портретов, которые, в то же время, изумляли нас тонкостью характеристик изображенных лиц... Как вспоминал впоследствии художник Н. П. Ульянов, бывший моим товарищем по Училищу живописи, ваяния и зодчества, говоря о портрете Серова «Девушка, освещенная солнцем»: «Не только на выставках, но и в самой <Третьяковской> галерее едва ли можно было найти работу, равную ей по своеобразной живописной технике, а главное, по необыкновенной пленительной свежести».

Но не только живописная сторона портретов Серова производила на нас обаятельное впечатление: из лиц, изображенных на серовских портретах, я знал И. И. Левитана и К. А. Коровина, которых часто можно было встречать тогда в Москве, да и в Училище они бывали нередко. Серов дал им изумительно верные характеристики: они не только отличаются сходством,— смотря на их портреты, с ними как будто говоришь, как с живыми[3].

Мы уходили каждый раз с выставки на Дмитровке под большим впечатлением от серовских картин. Кроме всего, Серов действовал на нас своей культурой. Он подымал у нас большое желание работать. И мы без конца говорили об искусстве и мечтали.

2. НА ПЕРЕДВИЖНОЙ ВЫСТАВКЕ

...До сих пор я не могу забыть эпизода, связанного с Серовым, свидетелем которого мне довелось быть на передвижной выставке 1892 года в Москве. Осматривая выставку, я вошел в большой крайний зал (натур-

ный класс Училища живописи), где на правом от входа стенде была выставлена большая картина М. В. Нестерова «Юность преподобного Сергия», а в глубине зала у окна висел портрет О. Ф. Тамары, урожденной Мамонтовой, во весь рост, в натуральную величину. Скромная женщина, в белом простом платье сидит на садовой скамейке, она обернулась к зрителям. На первом плане садовая дорожка, дальше за изображенной — зелень сада. Простой, хорошо написанный, реалистический портрет. К тому же одобренный жюри Товарищества передвижных выставок[4].

Когда я вошел в этот зал, я увидел И. М. Прянишникова, который ходил по выставке с каким-то своим знакомым — пожилым человеком. Они остановились у картины Нестерова. Прянишников начал ругать эту картину. Громко, не стесняясь публики, осматривавшей выставку, он выкрикивал ругательства, подбирая резкие выражения, делал гримасы, передразнивая лицо и позу изображенного на картине.

Странное впечатление произвел на меня старый художник, издевавшийся над работой своего молодого товарища!

Еще более непонятным показалось мне поведение Прянишникова, когда он также с азартом, с крайним раздражением обрушился на совсем уже, казалось, скромный и реальный портрет О. Ф. Тамары работы Серова. Я смотрел на выходившего из себя Прянишникова, от злобы не находившего достаточно ядовитых слов, как ему казалось, чтобы поносить работу другого молодого своего сочлена. Ему как будто доставляло особое удовольствие громить Серова перед публикой. Как только он не поносил Серова! Говорил, скорее кричал: «Это не живопись — это какой-то сифилис!»

Такое непонимание, и не только непонимание, а ожесточение, встречает появление на свет новых талантливых художников. В искусстве это — постоянное явление, которое повторяется время от времени повсюду.

3. РАССКАЗ ХУДОЖНИКА И. С. ОСТРОУХОВА

У меня остался в памяти этот случай на всю жизнь. Но особенно я вспомнил его, когда И. С. Остроухов рассказал мне другой подобный случай:

— Вошло в обычай,— рассказывал Илья Семенович,— после открытия передвижных выставок в Москве собираться у П. М. Третьякова на

обед. Такой ежегодный обед был и в 1889 году. Как всегда, художники выступали с речами: говорили об искусстве, о выставке, о Третьяковской галерее, произносили тосты... Поднялся и всегда словоохотливый В. Е. Маковский и сразу же — здорово живешь — начал: «А вот я хочу задать здесь вопрос: кто это стал прививать к галерее Павла Михайловича сифилис? Как это можно назвать иначе появление в его галерее такой, с позволения сказать, картины, как портрет девицы, освещенной солнцем. Это же не живопись — это сифилис![5] И кто это за любитель нашелся — прививать эту болезнь Павлу Михайловичу?»*

И. М. Прянишников и В. Е. Маковский, как и многие другие старые художники, злорадствовали над Серовым так же, как они злорадствовали и вредили в свое время, чем могли, скульпторам Коненкову и Трубецкому, живописцам Врубелю, Малявину и другим.

А Серов, не взирая на враждебность к нему старых влиятельных художников, твердо шел своей дорогой и занимал все определеннее и определеннее свое почетное место в славной семье русских художников. Слава его росла неуклонно, быстро и распространялась, завоевывая признание даже и у своих недоброжелателей.

4. В ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

В 1892—1895 годах Серов писал для харьковского дворянского собрания громадный семейный портрет, изображающий Александра III и всю его семью.

Ему для работы был предоставлен один из свободных залов Исторического музея. Однажды Серов пригласил прийти к нему моего знакомого. Тот предложил мне идти вместе с ним. Когда мы, идя к Серову, проходили анфиладу залов музея, в одном из них мы увидели сидящего за работой, окруженного книгами и рукописями И. Е. Забелина. Мы поравнялись с ним, он оторвался от работы, поздоровался, немного поговорил и показал нам зал, где работал Серов. Увидев Забелина, я был поражен, до чего похож на портрете Серова 1892 года этот интересный маститый старец.

---

* И. С. Остроухов очень советовал П. М. Третьякову приобрести эту картину, а он высоко ценил мнение Остроухова.— *Прим. П. И. Нерадовского.*

Когда мы отворили дверь, я увидел, как Серов клал на подиум кисти и палитру, а потом пошел к нам навстречу. В большом пустом зале стоял посредине громадный холст, на нем, казалось, уже окончательно написанная семейная группа, состоящая из родителей и пяти детей. Вся семья просто идет на зрителя по большому залу. Портрет сложный, в нем не было ничего официального. Все было решено по-серовски. Посмотрев большой портрет, мы стали смотреть лежавшие здесь же подготовительные работы. Остались в памяти интересные этюды детей, которые много позже поступили при мне в Русский музей.

Мы с интересом воспользовались предоставленной нам возможностью посмотреть работы Серова. Сам он говорил скупо, но все-таки рассказал нам, как он работал над портретом.

5. В 1896 ГОДУ

В 1896 году мне случилось видеть (в Москве была тогда коронация Николая II), как из гостиницы на Большой Дмитровке выходила большая группа... Мне бросились в глаза сразу же знакомые лица... Я увидел, что идут художники; некоторых я не знал в лицо, некоторых и рассмотреть не успел, но увидел, что идут прославленные в то время мастера: видные члены Академии художеств, известные передвижники, среди них — Константин Маковский[6], В. Е. Маковский, И. М. Прянишников[7]. Не помню хорошо, видел ли я Репина, но зато среди знаменитостей увидел В. А. Серова. Почти все были в цилиндрах, у некоторых из-под расстегнутых пальто виднелись мундиры, остальные были во фраках. У всех в руках были альбомы и ящики с акварельными красками. Все шли по направлению к Боровицким воротам Кремля. Они должны были изобразить коронацию Николая II.

Серов написал тогда великолепную акварель. Все, что сделано было остальной группой художников, шедших вместе с ним в Кремль, не может идти с серовской акварелью ни в какое сравнение[8]. Я помню, как восхищались все этой акварелью, когда она была приобретена И. С. Остроуховым для его собрания. Можно лишь удивляться, как мог Серов за один сеанс выполнить так мастерски и так художественно такую трудную задачу! Остальные художники сделали весьма посредственные работы.

6. В ПЕТЕРБУРГСКОМ ЗООЛОГИЧЕСКОМ САДУ

В мае и июне 1900 года, после окончания занятий в Академии художеств, я оставался работать в Петербурге. Иногда ходил порисовать в зоологический сад. В одно из таких посещений, переходя от одних зверей к другим, я заметил Серова около клетки с медвежатами, которых он поил медом. Он был в котелке, из кармана расстегнутого пальто высовывался маленький альбомчик. Я увидел, что, наблюдая медвежат, он находится в очень хорошем настроении. Видно было, что он особенно наслаждался забавным видом медвежонка, который стоял на задних лапах, а передними запрокинул в рот бутылку с медом. От особого наслаждения он чмокал и жмурил глаза. Серов смотрел на него с любовной нежностью.

У меня был с собой «кодак». Я решил во что бы то ни стало снять Серова около медвежат. Я снял его, но когда я уловчился для другого более удачного снимка, Серов неожиданно стал отходить, продолжая смотреть на медвежат. Так я и сфотографировал его вторично. У меня сохранился только этот второй снимок, на котором видно его хорошее настроение.

В эту весну Серов работал над пленэрным портретом, пользуясь батальной мастерской в саду Академии художеств. В зоологическом саду он отдыхал и рисовал своих любимцев. Наблюдая здесь Серова, я видел, как он наслаждался, находясь среди зверей. Чудесные наброски из петербургского альбома можно видеть теперь в Третьяковской галерее, в Русском музее, в собрании семьи художника.

7. НА ВЫСТАВКЕ «МИРА ИСКУССТВА»

В 1907 году весной мы с Д. Н. Кардовским поехали к Серову в Москву, чтобы пригласить его принять участие на выставке «Нового общества художников». Мы нашли его на выставке «Мира искусства», открытой тогда в Москве на Мясницкой улице. Серов был в дежурной комнате, где он находился как очередной дежурный член общества. Мы рассказали ему о нашей выставке, о том, что она будет очень интересной по составу ее участников, и передали ему большое желание «Нового общества художников» видеть его работы на 5-й выставке общества 1908 года. Мы

рассказали ему, что на этой выставке дали согласие участвовать: А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, М. В. Добужинский, П. П. Кончаловский, Е. Е. Лансере, Г. И. Нарбут[9], С. В. Ноаковский[10], С. П. Яремич, И. Я. Билибин, Б. М. Кустодиев, А. А. Рылов и многие другие петербургские и московские художники. Одновременно на выставке будут экспонированы картины Врубеля «Демон», «Пророк», «Садко», «Царь Салтан» и «Тридцать три богатыря».

Серов выслушал нас, потом высказал в любезных словах свое отношение к «Новому обществу художников», сказал, что он очень уважает наше общество и сочувствует его деятельности, но принять предложение участвовать на нашей выставке не может: «В настоящее время я выставляю в России только на выставке «Мира искусства», и очень доволен»[11].

Одним словом, Серов, как всегда, остался верен своей строгой принципиальности и откровенно, без обиняков, отказал нам в своем участии. Его отказ огорчил нас, но его прямота вызвала в нас только чувство уважения и симпатии. Он проводил нас по выставке и простился с нами.

Позднее я видел Серова, что называется, издали. Так, между прочим, в тех случаях, когда он приходил в Русский музей смотреть частично выполненную мною новую экспозицию. Помню, его особенно интересовали большие портреты Карла Брюллова, которые ему очень нравились. Приходил он в Русский музей также для того, чтобы рассматривать альбом персидских миниатюр, хранившийся тогда в библиотеке этнографического отдела Русского музея. Великолепные миниатюры этого альбома восхищали Серова. Он с увлечением делал зарисовки. Это было в 1910 году, когда он был занят своими композициями для занавеса балета «Шехеразада».

8. В 1917 ГОДУ

В день взятия Зимнего дворца я находился в Русском музее. Неожиданно пришли ко мне в музейный кабинет три молодых человека со свертком. Они оказались учениками школы Общества поощрения художеств. Все трое рассказали, что они только что были на Дворцовой площади и увидели, как группа солдат стремительно вышла из дворца, неся какую-то картину. Заинтересовавшись и подойдя ближе, узнали, что это был известный портрет работы Серова, изображающий Нико-

лая II в тужурке. Увидев, что солдаты из ненависти к царю рвут его портрет штыками, стараясь разорвать его на части,— уже прокололи на нем оба глаза,— они стали просить отдать им портрет, убеждая, что это работа знаменитого русского художника Серова, что она имеет значение для музея, куда ее и нужно отнести. Солдаты вняли просьбе учеников и отдали им портрет. При этом они рассказали ученикам, что сорвали портрет со стены и хотели его совсем уничтожить.

С площади ученики пошли с портретом прямо в музей. Мы разложили на столе остатки портрета, рассмотрели его внимательно: холст не был разорван на части, а был прорван местами*. Оба глаза были испорчены — они были проткнуты насквозь. По краям штыковых прорывов краска осыпалась. Оставив у меня портрет, ученики ушли. Я положил портрет между двумя стеклами и запер его в шкаф.

Так он и лежал в шкафу до той поры, пока Зимний дворец не начали приводить в порядок. Не могу вспомнить, когда именно это было, но однажды ко мне в музей пришел комиссар Зимнего дворца. Имени и фамилии его я не запомнил, но припоминаю, что до назначения комиссаром он был рабочим в Экспедиции заготовления государственных бумаг. Это был очень аккуратный и исполнительный человек. Он очень тщательно и добросовестно выполнял порученное ему дело <...> Я слушал его подробный рассказ о том, как он восстанавливает обстановку дворцовых комнат. Надо было только удивляться его большой заботливости об имуществе, которое ему вверили; кончил он словами: «Я слышал, что портрет Николая II из Зимнего дворца находится у вас». Он сообщил при этом, что теперь портрет работы Серова ему крайне необходим, так как мебель и все вещи в комнатах дворца расставлены по местам, до последней пепельницы,— все расстанавливалось по планам, сохранившимся во дворце. Теперь не хватает только серовского портрета. После того как мы осмотрели с ним портрет, он получил его и довольный ушел, чтобы повесить его на прежнем месте во дворце в том виде, в каком он теперь находится, не реставрируя его.

9. КАК СЕРОВ РАБОТАЛ НАД ПОРТРЕТАМИ

Серов писал портреты долго, иногда мучительно. «Каждый портрет для меня болезнь»,— говорил Серов. Он был очень трудолюбив и на-

* В воспоминаниях О. В. Серовой дано неверное сведение, что его «разрубили на множество кусков».— *Прим. П. И. Нерадовского.* Повторение портрета, исполненное Серовым, находится в ГТГ.

стойчив <...> «Нужно уметь долго работать над одной вещью,— говорил Серов,— но так, чтобы не было видно труда» <...>

Свидетельства близких Серову людей подробно сообщают все, что сопровождало работу Серова над портретами. Они раскрывают перед нами, с каким поразительным упорством Серов добивался такого большого совершенства.

Понимаешь, что вкладывал он в свои слова: «надо кипеть», как мучительно он искал, казалось, находил, но не успокаивался на достигнутом и вновь искал наиболее выразительного решения.

Только ознакомившись с этими рассказами, делается ясным, какой напряженный творческий процесс предшествовал достижению чудесной живописи, благородной гармонии и, главное, особенного серовского чувства жизни, которым он очаровывает нас, когда мы смотрим на его портреты.

В результате наблюдений у Серова складывалось свое отношение и свое понимание человека, которого он портретировал. Одновременно художник решал, как его следует изобразить.

Серов во всех случаях любил решать сам, в каком материале надо выполнить портрет. Бывало так, что заказчик хочет получить портрет масляными красками, а Серов выполнял портрет в рисунке или акварелью.

Долго работая над портретами, он иногда сразу знал, что ему делать, иногда же искал композицию портрета, поворот и позу портретируемого, делая наброски, эскизы, этюды. Бывало и так, что, работая над портретом, он оставлял его и начинал писать вновь на новом холсте.

Вот некоторые примеры, которые мне вспоминаются сейчас.

В 1900 году Серов рисовал двух девочек — дочерей С. С. Боткина и А. П. Боткиной, внучек П. М. Третьякова. Он долго рисовал небольшой портрет. Девочки ли вертелись — не сидели, или что другое, но портрет ему не задался, Серов замучил рисунок и бросил его...

Он начал второй рисунок и снова в той же композиции. Этот второй рисунок сделан великолепно и так легко, как будто художник шутя прикасался к бумаге. Это чудесный живой портрет детей, которые не только похожи, но каждая смотрит по-своему, точно выражен характер каждой девочки. Когда смотришь одновременно на оба рисунка детей Боткиных, перед вами открывается все, что пережил художник, работая над этим портретом.

Еще случай. Серов согласился на просьбу Д. И. Толстого (это было в 1908 г.) сделать портрет его дочери — хорошенькой девочки. Он решил делать его акварелью. Долго ему не удавалось схватить выражение лица... Он смывал, переделывал... Раз увидел улыбку на лице своей модели, и для него сразу стало ясно, как нужно писать этот портрет,— он смыл написанный уже рот и все скучные черты неудавшегося ему лица, энер-

гично нарисовал открытый, улыбающийся рот с белыми зубами, затем изменил глаза. Портрет ожил и был удачно окончен.

Серов помучился над ним. Когда он увидел улыбающееся лицо девочки, он сказал: «Вот как надо было писать с самого начала»[12].

А вот еще эпизод из творческой биографии замечательного художника. С. В. и Ю. А. Олсуфьевы[13] были немного знакомы с Серовым, но ближе они узнали друг друга после путешествия по Греции, которое они совершали одновременно в 1907 году. Впоследствии при встречах они вспоминали об этом путешествии; Серов интересно и увлекательно рассказывал о своих впечатлениях. При этих встречах у Юрия Александровича возникла мысль обратиться к Серову с просьбой написать большой парадный портрет Софьи Владимировны масляными красками (это было в 1910 г.), Серов ответил: «Хорошо, приду». В Москве он не раз приходил к ним на Молчановку, разговаривал, посматривал, наблюдал, глядя исподлобья на модель. Но уходил, ничего не сказав определенного о портрете. Когда Серов еще пришел, Софья Владимировна надела бархатное платье с венецианскими кружевами, желая в нем позировать. Серов смотрел молча, менял позы, наконец решительно сказал: бархатное не подойдет, нужно другое платье. Платья надевались одно за другим по совету сестер и матери. Выбирали понаряднее, но Серов все их браковал.

Однажды Софья Владимировна была дома одна, на ней было надето белое кисейное платье и длинный шарф на плечах. По своей всегдашней привычке она грелась, прислонясь к печке и приложив к ней левую руку. В это время пришел Серов, сказав горничной: «Докладывать не нужно», он вошел в комнату — Софья Владимировна, продолжая греться в том же положении, обернула голову, чтобы посмотреть, кто вошел. Увидав ее, Серов сразу же, как бы делая рукой усилие удержать ее в понравившейся ему позе, и боясь, что она двинется, чтобы поздороваться с ним, решительно сказал: «Вот так я и буду вас писать. И платье это тоже чудесно». Тут же, как бы радуясь своей находке, он начал делать наброски.

Вступать в спор с Серовым, кто его знал, не решались из боязни, что он совсем откажется от портрета. Надо было соглашаться, зная, что все равно он решит по-своему.

В семье совсем независимо держал себя с Серовым только сын Олсуфьевых — Миша, мальчик 11 лет. Он входил в комнату во время сеанса, садился и смотрел, как рисует Серов; в перерывах разговаривал с Серовым, высказывал ему свои замечания, между прочим, заявил, что ему не нравится выражение матери на портрете. Он говорил, что оно не похоже. Серов добродушно ему отвечал, и казалось, что ему нравится сам собеседник и его замечания. Поза была удачно подмечена художником. Не скажешь, в чем здесь секрет, но эта поза у печки с прямою сухой ру-

кой и все детали портрета передали, как нельзя лучше, всю суть этого хорошего человека. Очевидно одно, что Серов во время своих посещений, перед началом сеансов, успел сделать верные наблюдения прежде, нежели начать работу над портретом.

Серов принес наконец бумагу, натянутую на подрамок, уголь, мел и принялся за портрет, который нарисовал в шесть сеансов. (Он даже дал чертеж для рамочника, чтобы раму заказали для портрета по его чертежу).

Портрет Олсуфьевым очень нравился; с серовским выбором позы они вполне примирились. Нужно сказать, что эта поза спиной для позирующей была очень трудной. Серов же так увлекался своей работой, что и С. В. Олсуфьева, глядя на него, старалась побороть усталость, но более семи минут не выдерживала — ей делалось дурно. Тем не менее Серов сделал чудесный портрет, который принадлежал к числу тех его портретов, которые он создавал с большой симпатией к изображаемому человеку.

К рассказанному хочется прибавить эпизод, характерный для серовских сеансов. Мать С. В. Олсуфьевой С. Н. Глебова знала о том, как Серов не терпел, когда заказчики вторгаются в его работу.

Она очень боялась высказать Серову свое замечание о портрете дочери. Наконец, решившись, отворила дверь в комнату, где происходил сеанс и, со свойственной ей энергией, указывая на портрет, громко сказала: «Валентин Александрович, я родила мою дочь прямой и стройной, а вы сделали ее на портрете горбатой». Сказав это, она быстро вышла, закрыв за собой дверь, чтобы не дать времени для ответа.

Интересно, что Серов на этот раз внял замечанию, тут же взял пастельный карандаш и быстро провел извилистую черту, которою урезал выступающую складку шарфа на верхней части спины. Эта поправка и теперь видна на портрете[14].

Когда в 1910 году стало известно, что Серов написал замечательный портрет Орловой, о нем заговорили в художественных кругах Петербурга и Москвы как о новом успехе любимого художника[15]. Одновременно стало известно, что заказчица недовольна своим изображением. Этим обстоятельством воспользовались наши художественные музеи. Портрет старался получить не только Русский музей, но и Третьяковская галерея.

Товарищ управляющего Русским музеем гр. Д. И. Толстой, близко знавший Орловых, имел больше шансов на получение портрета. Он знал, что им не нравится портрет, особенно не нравится вся поза, которую придал Серов Орловой,— угловатый сгиб в колене левой ноги, а между тем поза эта, хотя и угловатая, метко подмечена художником.

Д. И. Толстой приложил все старания, чтобы повлиять на Орлову и получить ее согласие пожертвовать свой портрет Русскому музею, и это ему удалось.

Серов написал Орлову по ее заказу. В то время Серов пользовался большой славой портретиста. Орлова сама мало что понимала в искусстве, а сделала свой заказ после того, как Серовым была написана вся семья Юсуповых (муж, жена и два сына), при этом красавица-княгиня Юсупова была написана в натуральную величину, во весь рост, в обстановке богатой гостиной, а также и другие известные его светские портреты.

Подражание и мода руководили Орловой, когда она заказывала свой портрет Серову. Об этом лучше всего свидетельствует финал истории с ее портретом.

Я лично не знал О. К. Орлову, видел ее раза три совершенно случайно. Интересовался ею только в связи с портретом Серова. Мне показалось, что она очень остро схвачена, не говоря уже о сходстве. Она производила впечатление заносчивой особы, которой свойственны снобизм и удовольствие показывать себя и наряжаться. О ней говорили, как о блестящей светской даме. При ее появлении в общественных местах ею интересовались столько же, сколько и ее роскошными нарядами, выездом и т. п. Как я сказал выше, вкус ее в искусстве был, во всяком случае, весьма ниже среднего. Об этом говорит неспособность оценить великолепный портрет, написанный Серовым. Но мало того, отдав этот портрет в музей, она заказала свой портрет Бодаревскому: этим, как мне кажется, сказано все.

Серов писал портрет Орловой сто сеансов. Он писал его с увлечением и, как всегда, дал острую характеристику портретируемой. У Орловой остался ее поясной портрет, сделанный Серовым одновременно с большим ее портретом, рисунок же к этому последнему поступил в собрание И. С. Остроухова.

Все признавали, что парадный портрет Орловой прекрасно написан. Соглашаясь принести его в дар Русскому музею, она поставила одно, характерное для великосветской дамы, условие: ее портрет никогда не должен висеть в том же зале, в котором находится портрет Иды Рубинштейн.

После Международной художественной выставки 1911 года в Риме, где портрет Орловой был экспонирован, его привезли в музей. В это время я устраивал новую экспозицию двух залов с произведениями Серова. Мне пришлось повесить в одном зале портрет Орловой, а в другом — Иду Рубинштейн.

У каждого из великих русских художников XIX и начала XX века в исполненных им портретах отразились не только черты его дарования, его стиля, но и присущее ему понимание людей, сложившееся у него в результате наблюдений над общественными явлениями эпохи.

Серов занял среди знаменитых русских портретистов не только равное и почетное место, но, скорее, ведущее. Многие его портреты, особен-

но женские и детские, внесли в искусство много нового, свежего, чего не было ни в великолепных портретах Репина, ни тем более у других его предшественников.

КОММЕНТАРИИ

[1] Сергей Алексеевич Коровин (1858—1908) — художник-жанрист, член ТПХВ, преподаватель Училища живописи (с 1888 по 1894 г. и с 1898 по 1907 г.), брат К. А. Коровина. «Большой истинный талант»,— писал о С. А. Коровине Нестеров (Нестеров, стр. 131).

[2] Здесь Нерадовский допустил три ошибки. Названные им картины были на VIII периодической выставке МОЛХ не в 1889 г., а в 1888 г., причем помимо упомянутых мемуаристом произведений, там экспонировались портреты Верушки Мамонтовой и П. И. Бларамберга. И, наконец, П. М. Третьяков приобрел лишь картину «Девушка, освещенная солнцем», а пейзаж «Пруд» был куплен В. В. и М. Ф. Якунчиковыми (см. т. 1 настоящего изд., стр. 256, и прим. 20, стр. 283).

[3] Об отношениях Серова и Левитана имеются очень скудные сведения, но даже они дают основание считать, что между двумя художниками существовали узы большой товарищеской дружбы. Знакомы они были, несомненно, с молодых лет: оба в той или иной степени были связаны с С. И. Мамонтовым и К. А. Коровиным. К концу 90-х гг. их жизненные пути еще более сошлись: они стали преподавателями Училища живописи. В делах училища сохранились документы, которые показывают, что они были солидарны в разные моменты их преподавательской деятельности.

Известны единичные высказывания Левитана о Серове и то лишь в передаче третьих лиц. Так, в разговоре с В. И. Соколовым Левитан сказал: «Серов — изумительный художник» (И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, стр. 192). В мемуарах Б. Н. Липкина, бывшего ученика Левитана и Серова, говорится: «Серова Левитан очень ценил и как художника, и как критика, и часто приводил его к нам в мастерскую «освежить атмосферу» его «глазом» (там же, стр. 213). По свидетельству А. П. Лангового, Левитан среди художников «был ближе всего с Серовым <...> с В. Д. Поленовым, Архиповым, Константином Коровиным» (там же, стр. 184).

Отношение Серова к Левитану можно почувствовать по его письму к Чехову, где он настойчиво уговаривает написать воспоминания о Левитане и сообщает, что уж на что он, Серов, не любит писать портреты по фотографиям и обычно этого не делает, но в данном случае переломил себя и работает над портретом Левитана, так как «нужно» (письмо от декабря 1900 г.— «Двенадцать портретов русских писателей. Редакция и

вступительная статья И. С. Зильберштейна. М., 1940, стр. 22). Этот портрет Левитана был второй работой Серова, первая же относится к 1893 г. и считается наиболее удачным изображением знаменитого пейзажиста. Такое мнение установилось уже среди современников. Остроумова-Лебедева утверждала: «Левитан был очень похож на портрет, сделанный с него Серовым» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Л.—М., 1945, стр. 16). Аналогичные высказывания встречаются в печати того времени. «Портреты г. Серова,— писали «Московские ведомости»,— уже ближе подходят к тем требованиям, которые мы вправе предъявлять к портрету, как к художественному произведению. Таков именно портрет художника Левитана...» Необоснованно отдавая предпочтение портрету О. Ф. Тамары, автор далее говорил об обоих произведениях: «...это действительно интересные типические лица, каждое в своем роде; равнодушными мы к ним оставаться не можем, хотя и возбуждаемые ими в нас чувства будут совершенно разнородны» (В. Грингмут. XXI передвижная выставка. Портреты.— «Московские ведомости», 1893, 22 апреля, № 109). Журнал «Артист» утверждал, что портрет Левитана — «необыкновенно жизненный» (А. Новицкий. XXI Передвижная выставка.— «Артист», 1893, № 29, стр. 158). Художественный критик В. И. Сизов считал: «Чрезвычайно талантливо написан г. Серовым портрет художника Левитана, в нем так удачно схвачено выражение, спокойное, задумчивое, гармонирующее с самой позой, а вместе с тем портрет дышит жизнью и силой. Вообще портрет г. Левитана можно назвать одним из самых удачных произведений г. Серова» (В. С<изо>в. XXI-я выставка картин Общества передвижников в залах Училища живописи, ваяния и зодчества.— «Русские ведомости», 1893, 17 апреля, № 103).

И хотя в записке строгого ценителя живописи П. М. Третьякова к Е. М. Хруслову от 15 февраля 1894 г. о качестве этого портрета не говорится ни слова, она может служить доказательством его заинтересованного отношения к портрету: «Будьте добры известите меня, что портрет Левитана работы Серова продается или нет? Если да, то какая его назначена решительная цена. Если же нет, то просто уведомите меня, только не справляясь у автора» (не издано; ЦГАЛИ).

Сейчас оба портрета Левитана работы Серова находятся в ГТГ (см. т. 1 настоящего изд., стр. 225, и прим. 13, стр. 230).

[4] Нерадовский ошибается, утверждая, что портрет Ольги Федоровны Тамары (1870—1952) был на передвижной выставке в 1892 г. На самом деле это было в следующем году на XXI выставке ТПХВ, где была и картина М. В. Нестерова «Юность преподобного Сергия».

Хотя портрет Тамары понравился «Московским ведомостям» больше чем портрет Левитана (см. пред. прим.), газета высказала критическое замечание: «Напрасно только г. Серов изобразил свою даму в ярко-белом платье на фоне садовой зелени: это какая-то погоня за дешевым «импрессионистским» эффектом самого дурного вкуса» (В. Грингмут. XXI передвижная выставка. Портреты.— «Московские ведомости», 1893, 22 апреля, № 109). Другие прижизненные отзывы об этом произведении Серова не известны. Лишь много лет спустя Грабарь дал ему такую оценку: «Портрет не принадлежит к числу удачных, расхолаживая зрителей натуралистической объективностью трактовки как фигуры, так и особенно пейзажа. Очень беден по живописи и фотографичен.

Лучший кусок живописи — собачка такса, примостившаяся под скамейкой» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 332).

[5] Об этом же эпизоде см. т. 1 настоящего изд., стр. 523.

[6] Константин Егорович Макевский (1839—1915) — художник, работавший в жанровой, портретной и исторической живописи.

[7] Нерадовскому здесь изменила память: И. М. Прянишников умер за два года до коронации Николая II.

[8] К. Е. Маковский не принимал участия в иллюстрировании коронационного альбома.

[9] Георгий Иванович Нарбут (1886—1920) — график, плодотворно работавший в области иллюстрации и художественного оформления книги, ректор украинской Академии художеств (с 1918 г.).

[10] Станислав-Витольд Владиславович Ноаковский (1867—1928) — архитектор-художник, ученик Академии художеств (1886—1894 гг.), преподаватель Строгановского училища (с 1899 г.), академик (с 1914 г.). После 1917 г. уехал в Польшу.

В марте 1909 г. на выставке «Современная живопись и архитектура» Серов обратил внимание на рисунок Ноаковского «Романская церковь» и просил доставить его в Третьяковскую галерею (письмо Серова к А. В. Иванову.— Не издано; ЦГАЛИ). Однако этот рисунок не был приобретен советом Третьяковской галереи (Серов не был на заседании, обсуждавшем этот вопрос).

[11] В этом рассказе о посещении Серова Нерадовский допустил ряд неточностей, которые затрудняют возможность правильно определить время и место происшедшего разговора. Так, например, никакой выставки «Мира искусства» весной 1907 г. ни в Петербурге, ни в Москве не было. Затем, на Мясницкой улице, то есть в помещении Училища живописи лишь однажды была выставка «Мира искусства», которая состоялась осенью 1911 г., после смерти Серова. И вместе с тем слова Нерадовского о V выставке «Нового общества художников» в 1908 г., об участии на ней Бенуа и Врубеля (что соответствует действительности), все же приводят к заключению, что разговор с Серовым состоялся, но не весной 1907 г., как указывает мемуарист, а скорее всего в декабре 1907 — феврале 1908 г. в Москве на выставке «Союза русских художников». Однако там, вопреки утверждению Нерадовского, Серов не мог быть «очередным дежурным членом Общества», так как в «Союзе русских художников» Серов был лишь экспонентом. Именно к «Союзу», а не к «Миру искусства», по-видимому, следует отнести слова Серова, что он «доволен» своим участием на выставках этого общества.

[12] Этот портрет дочери Д. И. Толстого Серов экспонировал на выставке «Салон», организованной С. К. Маковским в 1909 г. Художественные критики были в восхищении от этого произведения Серова. Один из них считал, что Серов среди пятнадцати вещей «дал только одну выдающуюся — детский портрет (гр. Толстой)» (С. Ю. Итоги петербургского сезона.— «Золотое руно», 1909, № 2, стр. 113). Рецензент другого журнала,

заявив, что «Серов на «Салоне» все так же восхищает, как рисовальщик», останавливался на портретах-рисунках Толстой и Римского-Корсакова, которые «удивительно тонко, характерно, каждый по-своему, передают возраст, стиль души, и это в самой технике, в самих приемах рисунка. Несколькими быстрыми чертами переданы глаза ребенка. В круглых, уставившихся зрачках его чувствуется весь детский мир недоумений и беспричинных радостей. Изящными, простыми, но сочными мазками сделан акварельный портрет девочки. Благородство тона серых больших глаз, рассыпавшихся локонов волос, смелых дуг бровей, улыбки на розовых устах дает неотразимое впечатление. А вот психологическая нервная линия Серова в рисунке портрета Римского-Корсакова (незадолго до смерти) становится отрывочной, мелкой, усталой» (Г. К. Лукомский. О выставке «Салон» в Петербурге.— «Московский еженедельник», 1909, 26 марта, № 13, стр. 45).

[13] Софья Владимировна Олсуфьева, графиня (1886—1943),— в годы Советской власти — реставратор. Ее муж Юрий Александрович Олсуфьев, граф (1879—?),— искусствовед, при его участии было выпущено издание «Памятники искусства Тульской губернии» (М., 1913—1914); после Октябрьской революции — сотрудник Румянцевского музея.

[14] Существует еще одна запись воспоминаний об истории создания этого портрета. Она сделана со слов С. В. Олсуфьевой в последние годы ее жизни и несколько отличается от рассказа Нерадовского и вместе с тем дополняет его:

«...Характер у Валентина Александровича был очень неровный: то шутит, живо и остроумно разговаривает, то вдруг сидит бирюком, и не скажи ему ничего.

Юрию, когда он заказывал портрет, очень хотелось, чтоб я была изображена в черном бархатном платье.

Серов пришел, посмотрел исподлобья, попросил переменить несколько раз позу и сказал, как отрезал:

— Вы не привыкли в бархате ходить. Надо другое платье.

А я и правда не любила богатых платьев.

Выбрал он композицию совершенно случайно... Было свежо, я сидела дома одна, в сереньком будничном платье, накинула на плечи теплый шарф. Неожиданно вошел Серов.

— Вот так и буду вас писать. Это лучшее, что можно выбрать.

И тут же стал делать наброски.

Пришел вскоре Юрий, и пока они с Серовым беседовали, я подошла погреться к печке. Стояла, стояла и вдруг Серов меня спрашивает:

— Ну, а когда вы спину согреете, тогда что греть будете.

Подумав, что он смеется, я повернулась и положила руки на теплые изразцы. Серов пересел, быстро стал делать наброски и, сколько мы с ним ни спорили, настоял на своем, и выбрал эту позу.

Написал он меня за четыре сеанса, и нам с мужем портрет очень понравился. Вдруг приходит Серов (ему оставалось доделать что-то в фоне), берет портрет и все счищает и стирает. Я была тогда дома одна и страшно испугалась. Но Серов так весело и энер-

гично принялся за работу, что в два или три сеанса все было закончено наново, и портрет очень выиграл в цвете» (В. Попов. Как писался этот портрет?— «Огонек», 1959, № 51, стр. 9).

Портрет Олсуфьевой впервые экспонировался в начале 1911 г. на выставке «Мира искусства». Тогда наряду с портретом В. О. Гиршмана он был причислен к «наименее удачным» портретам Серова, бывшим на этой выставке. «В них,— говорилось в одной рецензии,— есть один серьезный недостаток: крайне преднамеренное положение рук. Особенно неприятно это в портрете гр. Олсуфьевой, где художник просто предложил заказчице свою аристократическую левую ручку... распластать на стене. Для чего?» (Сфинкс. Выставка «Мира искусства».— «Театр», 1911, 3 марта, № 822).

Ныне портрет — в частном собрании в Москве.

[15] Ольга Константиновна Орлова, княгиня (1872—1923), урожденная княжна Белосельская-Белозерская. Отец ее генерал-адъютант К. Э. Белосельский-Белозерский был, как писала «Петербургская газета», «потомок древнейшего рода русской аристократии, настоящий Рюрикович» (1906, 9 мая, № 125). Мать О. К. Орловой приходилась родной сестрой выдающемуся полководцу М. Д. Скобелеву. Сама О. К. Орлова была замужем за флигель-адъютантом В. Н. Орловым, находившимся в ближайшем окружении Николая II. По словам Д. И. Толстого, О. К. Орлова «была в свое время самой элегантной женщиной Петербурга... Ходили баснословные рассказы о ее тратах на туалеты и шляпы, и все дамы света всегда особенно интересовались ее платьями, которые ею вывозились ежегодно дюжинами из Парижа из всех лучших домов. Некрасивая в сущности, но изящная и тонкая, неинтересная в разговоре и неумная, она была всегда окружена мужчинами и держала открытый, на роскошную ногу поставленный дом» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 220).

«Княгиня Ольга Орлова,— отмечает другой мемуарист,— была несомненно самой выдающейся фигурой петербургского большого света <...> И хотя она не была красавицей, она была до того грациозна, что ее было невозможно не заметить в обществе» (Мириель Бьюконен. Высочайшие особы.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1933, № 41, стр. 9).

В 1909 г. Серов сделал несколько зарисовок Орловой и приступил к работе над ее портретом, а в 1911-м, а не в 1910 г., как уверяет Нерадовский, закончил его. «Портрет мне нравится»,— сообщал Серов жене накануне завершения работы над ним (письмо от 29 января 1911 г.— Серов. Переписка, стр. 181). Между тем Орлова была портретом недовольна. По словам Д. И. Толстого, «никто из ее поклонников» также не был доволен портретом. После смерти Серова Орлова постаралась избавиться от этого портрета, «передав его в дар» Русскому музею (письмо О. К. Орловой от 8 января 1912 г. в Русский музей.— Не издано; отдел рукописей ГРМ).

В художественных кругах портрет вызвал всеобщее восхищение, «...портрет княгини Орловой,— заявлял Репин в журнале «Мир» (1912, № 1, стр. 69),— чудо, жизнь; вот личность. Страницы не хватило бы для описания этой интересной, энергичной барыни». Грабарь также высоко оценил портрет Орловой. «К этому портрету,— писал он,— быть может, лучшему созданию Серова, сохранилось несколько предварительных рисунков,

вводящих в творческую лабораторию художника. На этот раз Серов, видимо, сразу нашел ту концепцию, от которой не отступал до самого конца. Чтобы понять ее скрытый смысл, надо знать, что такое была Ольга Орлова, и надо было ее видеть. Сама родовитая — княжна Белосельская-Белозерская — и замужем за родовитым богачом, царским любимцем, она являла своей наружностью, фигурой, лицом, манерами тот законченный, великолепный тип вырождающейся аристократки, который можно было наблюдать при старых европейских дворах. Не очень красивая, но изящная, высокого роста, она не могла стоять, ходить, сидеть, говорить без особых ужимок, подчеркивавших, что она не просто какая-нибудь рядовая аристократка, а сама Ольга Орлова, единственная в императорском Петербурге, первейшая при дворе дама. Более злой сатиры на вырождающуюся аристократию в искусстве не было, но при этом сохранена вся красота внешнего образа и его окружения. Это удивительное сочетание и равновесие уродливого и прекрасного самое замечательное в портрете Орловой и подготовительных к нему рисунках» (Игорь Грабарь. Серов-рисовальщик. М., 1961, стр. 29, 30).

Как модель Орлова была не по душе Серову, не в пример Иде Рубинштейн, которую он писал в те же месяцы (см. т. 2 настоящего изд., стр. 175). По свидетельству Д. И. Толстого, «сам Серов объяснял ее <Орловой> позу и выражение на портрете словами: «А я Ольга Орлова, и мне все позволено, и все, что я делаю, хорошо» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 220).

Портрет Орловой, экспонировавшийся на Международной выставке в Риме, а затем на выставке «Мира искусства» в 1911 г., остался в тени, так как был показан одновременно с портретом Иды Рубинштейн, возбудившим различные толки. Среди немногочисленных отзывов о портрете Орловой выделяется высказывание одного журналиста, видевшего его в Академии художеств: «Русская живопись имеет неотъемлемое право гордиться этим новым созданием г. Серова, так как такие произведения, как последний портрет, являются как бы историческими вехами, отмечающими моменты высшего подъема национального творчества. Представьте себе уголок белой empiréной гостиной, куда фантазией художника посажено существо, столь прекрасное, что оно как бы преисполнено сознания историчности своей обязанности — позировать художнику. В портрете кн. Белозерской-Белосельской как бы синтезированы черты родового аристократизма с изощренной психологической тонкостью современной женщины. Острое, неожиданно-резкое, выступающее вперед колено как бы намеренно подчеркивает исключительную нервность и характерность нашего века. В картине есть тот благородный стилизм, через который будущие поколения угадывают сокровеннейшие черты давно ушедшей в прошлое эпохи. Эта дань времени и натуре, отданная художником, является лишь одной стороной его творчества. Другая — это те технические достоинства, тот блеск и изящество выполнения, которые так знакомы всем поклонникам таланта Серова. Модель его портрета сидит в позе случайно присевшего человека, и в движениях рук, придерживающих черную массу свесившегося мехового пальто, в небрежно закинутой на ногу ноге, в гордо приподнятом выразительном лице, обрамленном черной массой огромной вуалированной шляпы, есть какая-то стихийная мощь. Зрителю кажется, что даже здесь, на портрете, сейчас, эта нога может изменяться, и чутко угадывается им новая поза, не менее прекрасная и обаятельная, чем там, которую зафиксировал худож-

ник. Особое обаяние колорита В. Серова заключается еще в том, что его краски обладают каким-то глубоким, внутренним отсветом. Синий, например, тон ковра манит вас столь сильно теплотой и мягкостью, что кажется необычайно иным. Пятно красного бархата на белом кресле гармонично сливается с темными отсветами того же синего ковра, состязаясь с ним в нежности и какой-то матовой неопределенности». Далее журналист заключал, что благодаря произведениям Серова на Международной выставке в Риме русское искусство «не будет посрамлено и займет почетное место» (А. Камышников. Русское искусство в Риме.— «Московская газета», 1911, 14 марта, № 68).

Другой критик писал: «Новый портрет какой-то светской дамы,— хорош наполовину. Художник все свое внимание сосредоточил на голове. В самом деле, написана голова и нарисована с мастерством настоящим. Но портит впечатление — нога. Из-под платья она производит впечатление тоненькой палочки, согнутой там, где полагается быть колену. Веласкез таких вещей не делал,— он весь гармонично прекрасен и рисовал, как бог» (Н. Брешко-Брешковский. В Вечном городе.— «Биржевые ведомости», 1911, 23 июня, № 12387). Со временем все более утверждалось мнение, что портрет Орловой является «одним из виртуознейших портретов Серова» (А. Ростиславов. Выставка «Мир искусства».— «Речь», 1912, 30 января, № 29).

См. т. 1 настоящего изд., стр. 425, 426; т. 2 настоящего изд., стр. 300.

М. В. НЕСТЕРОВ

Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) — живописец, академик (с 1898 г.). По свидетельству В. С. Мамонтова, Нестеров «всегда держался особняком» от Серова и Коровина, живших дружно, компании с ними никогда не водил. За эту отчужденность Серов и Коровин недолюбливали Михаила Васильевича, часто выражали нам свое неудовольствие по поводу появления его в Абрамцеве и дали ему прозвище «трехлобый», в виду оригинального строения черепа Нестерова» (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2., М., 1951, стр. 45, 46).

Нестеров же пронес через всю свою долгую жизнь уважение и любовь к Серову. Н. А. Соколов, член творческого содружества Кукрыниксы, рассказывает об одной из встреч с Нестеровым: «Узнав о моей любви к В. А. Серову, Нестеров вспоминает этого художника: «Я его очень ценю и многое у него люблю. Из мирискусников это самый тонкий художник. Как он знал и чувствовал животных! Вот Степанов тоже хорошо чувствовал их, а все-таки Серов лучше, тоньше, острей!..» Михаил Васильевич очень любит серовскую «Девочку с персиками», но считает, что она была лучше, теперь почернела. Находит, что линия рта, очень хорошо взятая, со временем стала темней» (Воспоминания Кукрыниксов о М. В. Нестерове.— «Исторический архив», 1962, № 1, стр. 121). Близкий друг художника С. Н. Дурылин упоминает о таком эпизоде: «Однажды, в сентябре 1940 года, рассматривая снимок с портрета К. А. Варламова работы А. Я. Головина, Михаил Васильевич сказал мне в порыве какого-то горестного сожаления: «Вот мне бы заняться этим тридцать лет назад! Но я боялся все: куда мне, когда есть Серов! А надо бы...» (С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист. М.—Л., 1949, стр. 34). И, наконец, высказывание Нестерова о Серове, как бы определяющее место последнего в истории русского искусства. В письме к жене от 12—13 августа 1933 г., сравнивая Серова и Репина, Нестеров назвал Серова «мастером меньшего размаха, но большей культуры» («Исторический архив», 1962, № 1, стр. 108).

Упоминания о Серове в письмах Нестерова печатаются по изданию: М. В. Нестеров. Из писем (Л., 1968, стр. 17, 44, 45, 48, 49, 69, 71—75, 88, 96—98, 100, 108, 113, 118, 119, 125, 126, 130, 134, 145—147, 151, 157, 160, 163, 164, 169, 175, 180, 188, 199, 205, 211, 224—226, 353, 354).

Письма

1. НЕСТЕРОВ — А. В. НЕСТЕРОВОЙ[1]

18 июля <1888 г. Сергиевский посад>

Вчера я остановился на намерении описать тебе дальнейшие впечатления, вынесенные мной из моего пребывания в Абрамцеве. Изволь.

После обеда отправились осматривать домашний музей и картинную галерею. Из картин и портретов самый заметный — это портрет, писанный Серовым (сыном композитора) с той же Верушки Мамонтовой. Это последнее слово импрессионального искусства. Рядом висящие портреты работы Репина и Васнецова кажутся безжизненными образами, хотя посвоему представляют совершенство. Эта милая девочка представлена за обеденным столом. Идея портрета зародилась так: Верушка оставалась после обеда за столом, все ушли и собеседником ее был лишь до крайности молчаливый Серов. Он после долгого созерцания попросил у нее дать ему десять сеансов, но их оказалось мало, и он проработал целый месяц. Вышла чудная вещь, которая в Париже сделала бы его имя, если не громким, то известным, но у нас пока подобное явление немыслимо, примут за помешанного и уберут с выставки, настолько это ново и оригинально[2] <...>

2. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

26 марта 1890 г. Абрамцево

...«Рождество» пришлось уступить Серову, которому эта тема была предложена раньше (года два назад), и теперь он сделал очень интересный эскиз и обещается начать работать тотчас, как эскиз будет утвержден[3] <...>

3. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

8 апреля 1890 г. Абрамцево

...Картина моя хотя и поставлена хорошо, но соседство Репина портит все дело. В общем, картина в Москве, так же как и в Питере, не нравится, за исключением очень немногих чудаков. Оставляя в стороне сюжет ее, остается страшно слабая техника, что особенно заметно, когда картина стоит близко около таких сильных техников, как Репин и Серов <...> Наибольшим успехом на выставке пользуются Репин, Архипов и Серов[4] <...>

4. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

15 октября 1890 г. Киев

...Эскизы «Рождество Христово» и «Воскресенье» готовы, были у меня В. М. Васнецов и Прахов, тому и другому эскизы нравятся <...> Я лично могу сказать, что если в моих эскизах и нет большой оригинальности и, может быть, Врубель и Серов сделали бы интереснее, но все же в них есть интимность в одном и поэтическая торжественность в другом <...>

5. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

16 января 1893 г. Москва

...Вчера побывал на периодической выставке, где любовался поразительным (тициановским) портретом некой m-me Мориц работы Серова <...>[5].

6. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

24 января 1893 г. Москва

...В пятницу были Поленовы, картину, как и все видевшие ее, нашли интересной и гораздо лучше, чем прошлогодняя <...>

Мамонтова жду сегодня, также и Серова, который заинтересован картиной[6]. На предстоящей неделе буду у Левитана (он теперь кончил свою вещь), буду и у Серова <...>

7. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

30 января 1893 г. Москва

...Очень поэтичны три вещи Левитана и чудные портреты Серова с Якунчиковой и И. Левитана <...>[7]

8. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

4 февраля 1893 г. Петербург

...Обедал у Ярошенки, долго спорили о Васнецове, Серове и других, жаль, что он их не хочет понять <...>

9. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

16 февраля 1893 г. Петербург

...«Новое время» даже не напечатало в своем отчете и имени моего, и утешаться приходиться только тем, что нет и имени Серова, Поленова, С. Коровина <...>

10. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

18 февраля 1893 г. Москва

...В газетах мое имя везде замалчивают, как будто картины вовсе нет, молчат и про Серова с Коровиным[8] <...>

11. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

22 января 1894 г. Киев

...В Москве (на археологическом съезде) был тот француз барон де Бай[9]. Он был у Поленова и столько наговорил по моему адресу, что даже мне стыдно стало (записал меня в европейскую знаменитость, в необычайный талант, в «единственный» из виденных им в теперешней Европе,

словом, только и можно передать все, что говорил он, — вам и никому больше) <...> (В этом же роде отзывы милого француза слышал и передавал мне Серов, слышавший все это в одном большом обществе, где был и ратовал во славу мою француз, дай ему бог здоровья) <...>

12. НЕСТЕРОВ — А. М. ВАСНЕЦОВУ

14 августа 1894 г. Уфа

...Из вашего письма я узнал, что Костя Коровин и Серов поехали по поручению С. И. Мамонтова на север в Архангельск, но, по-моему, в выборе художников С. И. оказался не находчивым; что будет делать Костенька, например, в «Соловках», как он опишет природу могучего и прекрасного севера, его необычайных обитателей?! Ведь это не Севилья и не Гренада, где можно отделаться приятной шуткой. Серову же, мне кажется, там будет скучно (как художнику)...[10] А впрочем — никто, как бог! <...>

13. НЕСТЕРОВ — В. К. МЕНКУ[11]

30 сентября 1894 г. Москва

...Левитана пока здесь нет, нет и Серова, который с Костей Коровиным были на счет Мамонтова на севере — на Мурмане. Впечатления были очень занимательны, жаль, что они пропустили Соловки <...>

14. НЕСТЕРОВ — РОДНЫМ

5 октября 1894 г. Москва

...Видел этюды Серова и Коровина, в общем они очень красивы, по два же или по три у каждого прямо великолепны. На Соловецкий остров они не попали совсем. Тем лучше для меня и тем хуже для них <...>

15. НЕСТЕРОВ — В. К. МЕНКУ

24 февраля 1894 г. Петербург

...Портреты Серова и Репина очень хороши. Тонки по краскам и интересны по композиции[12] <...>

16. НЕСТЕРОВ — А. В. НЕСТЕРОВОЙ

6 февраля 1896 г. Петербург

...Выставка будет разнообразна и интересна. Особенно хороши Серов, Левитан, Дубовской, Костя Коровин[13] <...>

П. М. <Третьяков> здесь бродит по выставке, нюхает (этюды Серова), надежда же вообще на него плохая <...>

17. НЕСТЕРОВ — А. Н. БЕНУА

17 сентября 1896 г. Москва

...За Левитана и Серова рад — хорошие художники, да и люди тоже <...>

18. НЕСТЕРОВ — А. В. НЕСТЕРОВОЙ

9 марта 1897 г. Петербург

...Сейчас подали газету «Новости», (от 9 числа). Там нашел продолжение статьи Дягилева о передвижной выставке. Прочтите — это не безынтересно[14]. Дягилев — «барин», человек обеспеченный, собиратель иностранных новейших мастеров, человек, у которого есть нюх и вкус, хотя и воспитанный исключительно на западных мастерах. Он теперь собрал и выставил чудную коллекцию акварелей шотландцев и немцев[15]. Он же в «Новостях» писал летом о Мюнхенской выставке[16] и большой почитатель Левитана, Серова и меня (завтра, если не уеду, то на вечер приглашен к нему) <...>

19. НЕСТЕРОВ — А. Н. БЕНУА

17 марта 1897 г. Москва

...Портреты Репина, Серова и Кузнецова хороши, но слабее обыкновенных[17] <...>

20. НЕСТЕРОВ — А. Н. БЕНУА

7 октября 1897 г. Киев

...Пейзажист Киселев пожалован в академики и занял место профессора — руководителя по пейзажной мастерской.

Таким образом, в новой Академии наступают времена старые — времена Подозеровых[18], Венигов[19] и К°. Зато, к утешению, в Московской школе избран вместо выбывшего Савицкого — Серов <...>

21. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ[20]

23 января 1898 г. Киев

...Побывай еще раз у «Русских и финляндцев» и напиши тотчас[21] <...>

Опиши мне подробно Врубеля и Серова (да *не злись* на Врубеля) <...>

22. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

18 июня 1898 г. Мюнхен

...Искания и хорошие намеки на новое искусство — это на «Secession'е» <...> Жанр и пейзаж сильнее наших Архиповых и Левитанов. Но портрет Серова может смело выдержать соседство любого немца, испанца и итальянца[22]. В общем «гениальная провинция» — «не хуже людей», но и не больше <...>

23. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

24 июня 1900 г. <Аляухово>

...Что тебе сказать нового? Ну, да хотя бы то, что Дягилев получил от государя 45 тысяч руб. на ведение «Мира искусства» на три года — это выхлопотал Серов во время сеансов в Зимнем дворце.

Малявин, Коровин (Костя) и Серов удостоены золотой медали[23]. Это знатная затрещина Академии и наша победа <...>

24. НЕСТЕРОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

27 июля 1900 г. Париж

...Искренне желаю Вам обновить галерею Малявиным, столь же искренне желаю, чтобы галерея вместила в себя все, что и впредь появится свежего, талантливого, будь то произведение с громким именем автора или вовсе без такового. Произведение создать труднее, чем имя.

Гг. Маковские и К° — вот то зло, которого надо бояться. Посмотрите на них здесь!? Серов и Малявин первенствуют <...>

25. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

30 июля 1900 г. Париж

...У нас в отделе самый яркий, самый «звучный» по краскам — Малявин. Серов очень хорош (кроме портрета Боткиной) <...>

26. НЕСТЕРОВ — Л. В. СРЕДИНУ

3 января 1901 г. Киез

...Я завтра еду в Питер, где на выставке «Мира искусства» выставляю с высочайшего разрешения свои абастуманские эскизы. Выставка, по слухам, будет боевая, устраивается она в Академии художеств, в этом вражеском новому искусству гнезде. Кроме меня, из стариков выставляет К. Коровин, Серов и Апол. Васнецов*. Вопрос о выходе нашем из угасающего Товарищества еще остается открытым, немного страшно кинуться в объятия такому «герою», как Дягилев. Он, несмотря на свою колоссальную энергию, свой вкус и нюх, — все же для нас не вполне ясен <...>

27. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

18 ноября 1901 г. Киев

...Из писем москвичей видно, что новое общество действует горячо. Серов *ежедневно* набавляет количество вещей[24], Малявин обещал три, а если успеет кончить четвертую, большую, то поставит и ее <...>

---

* и покойный Левитан.— *Прим. Нестерова.*

28. НЕСТЕРОВ — В СОБРАНИЕ «СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ»

3 марта 1902 г. Киев

...Для того чтобы «Союз художников» стал сильным и крепким, чтобы он сделался центром наиболее даровитых, интересных художников своего времени, необходимо, чтобы в его состав вошли такие яркие, живые дарования, как Серов, Александр Бенуа, Конст. Коровин, Головин, Сомов, Лансере,— словом, все те участники общества «Мира искусства», кои не решаются порвать связь с делом, многим из нас симпатичным. Для того, чтобы привлечь названных художников к участию на петербургских выставках «Союза», эти выставки необходимо устраивать разновременно с выставками «Мира искусства» <...>

29. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

15 декабря 1902 г. Киев

...Были мы в Москве на выставке «Мира искусства», там есть два «слона» — Серова портрет М. Абр. Морозова (Джентльмена) и великолепные, хотя снова «красные», бабы Малявина. Портрет Серова — это целая характеристика, гораздо более ценная, чем в пресловутой пьесе Сумбатова, плюс живопись «почти» старых мастеров, умная, простая, энергичная. Это прямо великолепно без оговорок. Портрет царя в красном — хорошо, красиво, но менее «ясно» в художественном отношении[25] <...>

30. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

6 января 1903 г. Киев

...Статья Дягилева, правда, умна, но она статья «дипломатическая» по преимуществу: Дягилеву нужно вернуть расположение Репина, В. Васнецова, ну, разве за это не стоит подбросить под ноги им Лансере, Бакста,— и Дягилев это сделал очень ловко, зная, что Лансере и Баксту идти некуда, да не уйдут от него и Серов с Сомовым, не уйдет и Малявин: невыгодно[26] <...>

31. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

29 ноября 1903 г. Киев

...Серов в мое время был почти безнадежен, я был у него и виделся с женой его и матерью после одного из консилиумов — впечатление было тягостное, теперь, по газетам, ему лучше: на прошлой неделе была сделана операция, и температура спала до нормы. Дай-то бог, чтобы эта беда над русским художеством миновала[27] <...>

32. НЕСТЕРОВ — Л. В. СРЕДИНУ

1 апреля 1906 г. Киев

...Выставка Дягилева была из рук вон хороша. Здравствует искусство! <...> Право, отличную выставку устроил Дягилев...[28] «Старики» — Серов, Малявин, Сомов — дали превосходные вещи <...>

33. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

21 февраля 1907 г. Москва

...Третьяковская галерея выставку прошла молчанием[29] (есть слухи, что из-за «Димитрия царевича» перегрызлись Серов с Остроуховым)[30] <...>

34. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

8 октября 1908 г. Киев

...Маковскому еще раз отказал от участия в его «Салоне», там-де и Суриков, и Вик. Васнецов, и Серов будут, ну, да за ними не угоняешься <...>

35. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

2 декабря 1911 г. Москва

...На той неделе мы схоронили Серова, бедняга много трудился, трудился честно и хорошо, и ему была уготована кончина безболезненная.

Похороны вышли «демонстративные», на манер Муромцева (и схоронили его на Донском против Муромцева). Гроб провожала огромная толпа, молодежь всю дорогу пела «Вечную память»...

Но отбрасывая некоторое политиканское кликушество, все же жаль искренне большой здоровый талант, отличного, в лучшем смысле европейского мастера.

Серов оставил большую семью — жену и шесть ребят от студента и барышни лет восемнадцати до трехгодовалой девочки. В первый момент казалось, что семья оставлена без гроша (в момент смерти в доме было 50 рублей). Но позднее вышло, что, кроме дачи в Финляндии тысяч в 25, осталось на столько же работ, да друзья в первые дни между собой набрали тоже тысяч 25, а там глядишь, пенсию выхлопочут тысячи в $1^{1}/_{2}$—2 и наберется так годовых тысяч пять, если не больше. С этими деньгами можно будет и ребят поднять... (Славная у него жена) <...>

36. НЕСТЕРОВ — А. А. ТУРЫГИНУ

15 февраля 1914 г. Москва

...Открылась выставка Серова — газеты вопят, а народ пока еще идет умеренно (а выставка прекрасная, и ты напрасно не пошел и не видал одного из самых серьезных наших живописцев во всем его параде) <...>

37. НЕСТЕРОВ — А. А. ПЕРЦОВУ

22 февраля 1916 г. <Москва>

...Жена и я благодарим Вас за книги. О Серовых прочли с интересом, хотя и не все там симпатично. Мало симпатична автор книги[31] <...>

38. НЕСТЕРОВ — А. А. ПЕРЦОВУ

Апрель 1923 г. <Москва>

...Музей Александра III, как я и писал Вам, весь перевешен заново, и, надо сказать, в общем прекрасно.

<...> прекрасный Серов. Среди известных его вещей — дивный портрет кн. Юсупова на белом коне. Эту вещь я не знаю ни по выставкам, ни по монографии. Красив конь, красив и всадник![32] <...>

39. НЕСТЕРОВ — П. Е. КОРНИЛОВУ[33]

15 сентября 1940 г. Болшево

...Прочел и А. Я. Головина — его воспоминания написаны в благожелательных, легких тонах. Мы с Вами, по-видимому, сходимся в оценке этого прекрасного художника-декоратора. Портреты его красивы, больше декоративны, чем характеристичны. Конечно, это не Серов, не Крамской. Спасибо ему за все то, что он нам дал. В этом письме я посылаю Вам фотографию с уникального барельефа (гипс) работы Серова — его «Офелию», когда-то, в молодых годах, сработанную с его жены. Барельеф сейчас у меня, его продают дальние родственники, коим когда-то его подарил Валентин Александрович[34] <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] Александра Васильевна Нестерова (1858—1913) — сестра художника.

В письме к С. Н. Дурылину от 6 апреля 1923 г. Нестеров так вспоминал о ней: «После смерти родителей моих у меня в Уфе оставалась самым близким человеком Александра Васильевна <...> Наши отношения с ней за последние годы были особенно дружественными. Она с любовью следила за моей деятельностью, видела прохождение всего пути моего до росписи собора в Марфо-Мариинской обители включительно. Радовалась моей радости, печаловалась моим печалям» (М. В. Нестеров. Из писем. Л., 1968, стр. 223, 224).

[2] Речь идет о портрете В. С. Мамонтовой («Девочка с персиками»); см. т. 1 настоящего изд., стр. 145, и прим. 5, стр. 156.

[3] Комментируя это письмо, составитель издания «М. В. Нестеров. Из писем» (Л., 1968, стр. 377) указывает, что «Серов сделал лишь небольшой набросок композиции «Рождества», а эскиз им выполнен не был». Последнее утверждение ошибочно, как это видно из письма самого Серова к А. В. Прахову от 5 ноября 1890 г.: «Послал я Вам свой эскиз «Рождества». Как кажется, я с этим делом запоздал. Вы уже давно на меня махнули рукой, да и я тоже, окончательно решил больше его не делать <...> Теперь, увидев свой старый эскиз, мне захотелось просто так, для себя, его еще раз написать. Кое-кто его (последний) видел и посоветывал послать все-таки к вам, что я и сделал. Очень бы желал знать мнение Ваше и Виктора Михайловича <Васнецова> относительно этого эскиза и, если он окажется не так плох, то, может быть, я еще не опоздал?»

(не издано; отдел рукописей ГТГ). Но было поздно. Эскиз и письмо Серова повергли в недоумение Прахова и В. М. Васнецова. Последний сообщал об этом брату в декабре 1890 г.: «Зачем-то Серов прислал эскиз «Рождества», точно зная <...> что с Нестеровым и контракт заключен, и эскиз утвержден — не понимаю» (не издано; там же).

[4] Имеется в виду XVIII передвижная выставка, на которую Нестеров дал картину «Видение отроку Варфоломею», Репин — портрет баронессы В. И. Икскуль, Серов — портрет отца, Архипов — картину «По реке Оке».

[5] О портрете З. В. Мориц (Якунчиковой) см. т. 1 настоящего изд., стр. 33, и прим. 35, стр. 74.

[6] В письме идет речь о картине Нестерова «Юность преподобного Сергия Радонежского».

[7] По-видимому, Нестеров снова говорит о портрете З. В. Мориц (Якунчиковой).

О портрете Левитана см. т. 2 настоящего изд., стр. 27, и прим. 3, стр. 38.

[8] На XXI передвижную выставку Серов дал два портрета — Левитана и О. Ф. Тамары; о последнем см. т. 2 настоящего изд., стр. 28, и прим. 4, стр. 39.

В тот самый день, когда Нестеров сетовал на молчание прессы, в газете «Правительственный вестник» (1893, 18 февраля, № 37) появилась статья «Две выставки. XXI передвижная и выставка картин проф. Айвазовского», в которой отмечалась и картина Нестерова «Юность преподобного Сергия Радонежского».

[9] Жозеф де Бай (1853—1931) — французский археолог.

[10] Это путешествие обоих друзей, вопреки прогнозам Нестерова, оказалось для них весьма плодотворным, в чем Нестеров вскоре сам убедился (см. т. 1 настоящего изд., стр. 49).

[11] Владимир Карлович Менк (1858—1920) — пейзажист и жанрист; принимал участие в росписи Владимирского собора в Киеве.

[12] На XXIII передвижной выставке, помимо картины «Татарская деревня», приобретенной тогда же П. М. Третьяковым, Серов показал портреты Лескова и З. В. Мориц (Якунчиковой).

У Репина на этой же выставке были портреты И. Р. Тарханова, Римского-Корсакова и г-жи N.

[13] Нестеров имеет в виду XXIV передвижную выставку. Серов экспонировал на ней портрет М. Я. Львовой и картины «Летом», «По жнивью» (позднейшее название «Октябрь»), «У лопарей»; Левитан — десять произведений и среди них: «Золотая осень», «Март», «Папоротники в бору», «Лилии», «Сумерки». Н. Н. Дубовской — двадцать два произведения, преимущественно этюды Италии и Финляндии; Коровин — картины «Летом» и «Хозяйка».

[14] Начало статьи Дягилева «Передвижная выставка», появившейся под инициалами С. Д., было напечатано в «Новостях и биржевой газете» (1897, 5 марта, № 63). В окончании статьи (Нестеров почему-то именует его продолжением) Дягилев, разбирая произ-

ведения Нестерова за несколько лет, заключал: «Во всяком случае, даже в своих неудачных вещах этот мастер необыкновенно талантлив и любопытен» («Новости и биржевая газета», 1897, 9 марта, № 67). В этой же статье Дягилев говорил и о работах Серова (см. т. 1 настоящего изд., стр. 502).

[15] Нестеров имеет в виду выставку английских и немецких акварелистов, устроенную Дягилевым в феврале-марте 1897 г. в музее Штиглица. По словам Дягилева, выставка вызвала «большие толки и споры» (С. Д. Выставка английских и немецких акварелистов.— «Новости и биржевая газета», 1897, 2 марта, № 60).

[16] В этой статье Дягилев весьма положительно отзывался о произведениях Серова и Нестерова, показанных на выставке мюнхенского Сецессиона (см. т. 1 настоящего изд., стр. 501).

[17] На XXV передвижной выставке Серов экспонировал портреты А. С. Карзинкиной и Е. В. Мусиной-Пушкиной (см. т. 1 настоящего изд., стр. 502, и прим. 3 и 4, стр. 506).

Репин на эту выставку дал портреты А. В. Вержбиловича, М. К. Тенишевой, Н. П. Головиной, Е. К. Четвертинской.

Н. Д. Кузнецов был представлен портретами А. А. Эдельфельда, А. Н. Бенуа, А. О. Ковалевского, А. М. Васнецова.

[18] Иван Иванович Подозеров (1835—1899) — скульптор, учился (1856—1865) и преподавал (с 1871 г.) в Академии художеств.

[19] Карл Богданович Вениг (1830—1908) — живописец, преподавал в Академии художеств.

[20] Александр Андреевич Турыгин (1860—1934) — друг Нестерова, сотрудник Русского музея в 1923—1934 гг.

[21] Имеется в виду выставка русских и финляндских художников, устроенная Дягилевым (см. т. 2 настоящего изд., стр. 69, 70, и прим. 9, стр. 76, а также стр. 375, 376, и прим. 17, стр. 382).

[22] Речь идет о портрете М. К. Олив (см. т. 1 настоящего изд., стр. 525, и прим. 13, стр. 547).

Об упоминаемой в письме выставке мюнхенского Сецессиона см. т. 2 настоящего изд., стр. 376, и прим. 20, стр. 385.

[23] Нестеров не совсем точен: Серов получил не золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., а высшую награду — Grand prix (см. т. 1 настоящего изд., стр. 122, и прим. 50, стр. 139).

[24] Речь идет о выставке общества «36-ти». Об участии на ней Серова и о том, как складывались его отношения с этим обществом, см. т. 2 настоящего изд., стр. 70, 71, и прим. 11 и 12, стр. 78.

[25] Нестеров упоминает портрет Николая II в форме шотландского драгунского полка (см. т. 1 настоящего изд., стр. 650, и прим. 19, стр. 654).

[26] В своей статье «По поводу книги Бенуа «История русской живописи в XIX веке», часть II («Мир искусства», 1902, № 11, стр. 39) Дягилев, отдавая должное Бенуа как выдающемуся художественному деятелю, подверг критике некоторые его оценки и высказывания (отрывок из статьи см. т. 1 настоящего изд., стр. 505).

[27] О болезни Серова см. т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320, и прим. 4, стр. 321.

[28] Серов не совсем был удовлетворен этой выставкой. «Ты как будто в этот раз остался недоволен выставкой,— писал ему в марте 1906 г. Дягилев,— но ты не прав. Нельзя засиживаться, необходимо хоть ощупью да подвигаться, это трудно и много ошибаешься, но что же из этого?» (Серов. Переписка, стр. 349.— Составитель издания поместил цитируемое письмо между 1903 и 1905 гг. Однако его бесспорно следует датировать второй половиной марта 1906 г. Об участии Серова на этой выставке «Мира искусства» см. т. 1 настоящего изд., стр. 629, и прим. 10, стр. 631).

[29] Имеется в виду персональная выставка произведений Нестерова, состоявшаяся в Петербурге и Москве в январе—марте 1907 г. Выставка представляла итог почти двадцатилетней работы и насчитывала 106 номеров. На ней, помимо картин религиозно-мистического характера, были представлены портреты и пейзажи, что, по замечанию одной газеты, явилось для публики «совершенной новостью» (Художественная хроника.— «Новое время», 1906, 15 ноября, № 11019). В печати тогда высказывалось мнение, что выставка Нестерова — «одно из интереснейших и значительнейших художественных явлений» 1907 г. (Ильский <X. А. Израильский>. Художественные заметки.— «Россия», 1907, 6 января, № 340).

[30] Картина Нестерова «Димитрий царевич убиенный» не была приобретена советом Третьяковской галереи.

[31] Речь идет о книге В. С. Серовой «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович» (СПб., 1914).

[32] Об этом произведении Серова см. т. 2 настоящего изд., стр. 300, и прим. 8, стр. 305.

[33] Петр Евгеньевич Корнилов (р. в 1896 г.) — искусствовед, зав. кафедрой истории искусств Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной.

[34] Барельеф «Офелия» не был приобретен Русским музеем, находится в частном собрании в Москве.

П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ

Петр Петрович Кончаловский (1876—1956) — живописец, ученик Академии художеств в 1898—1906 гг., в начале своего творческого пути примыкал к художественным объединениям левого направления.

Кончаловский знал Серова, будучи еще подростком. Дочь Серова — Ольга Валентиновна — рассказывает, например, что в 1891 г. Кончаловский со своими братьями «часто приходил к Серову и Коровину» (О. Серова, стр. 63, 64). Близкое знакомство с родителями Кончаловского было одной из причин дружеского расположения Серова к молодому художнику. Вот что писал ему Серов 13 февраля 1897 г.: «...рад за Вас, а если хотите так и завидую, что же Вам еще? Талант есть, свежесть, бодрость, энергия. Одним словом — молодость при Вас и рабочая жизнь в Париже. Есть и успех нешуточный, заставляющий Вас идти и протискиваться дальше» (Кончаловский. Художественное наследие. М., 1964, стр. 48). А вот свидетельство жены Кончаловского, помогающее проследить эволюцию отношений двух художников: «...вся юность Петра Петровича прошла в тесном общении с В. А. Серовым и К. А. Коровиным. Петр Петрович очень любил их. Но потом он отошел от Серова, начались у него свои муки, свои искания, отрицание всего окружающего. В. А. Серов вместе с М. А. Врубелем были на нашей свадьбе, но потом они с Петром Петровичем перестали видеться.

Однажды Валентин Александрович выразил желание увидать Петра Петровича и меня у Ивана Ивановича Трояновского, нашего общего друга. Но это так и не состоялось — Серов вскоре умер» (там же, стр. 52). Некоторое охлаждение между Кончаловским и Серовым отмечали и сам Кончаловский, и современники (см. т. 1 настоящего изд., стр. 413, 414).

Воспоминания П. П. Кончаловского извлечены из авторизованной монографии В. А. Никольского «Петр Петрович Кончаловский» (М., 1936, стр. 15—17, 27, 30, 50).

Из авторизованной монографии В. А. Никольского «Петр Петрович Кончаловский»

...Кончаловские привезли из Харькова свое пристрастие к домашним спектаклям[1]. Когда они вздумали под руководством В. С. Серовой ставить в каком-то сдававшемся под спектакли зале на Б. Дмитровке «Севильского цирюльника» Бомарше со вставками из моцартовской «Свадьбы Фигаро», Врубель, конечно, принял участие: быстро переписал на «Севилью» какие-то русские декорации, устроил из ломберного стола сценический клавесин и т. д. Спектакль удался на славу, зрителей было много. Принимал в нем немалое участие и Кончаловский-сын: он с успехом играл Фигаро и пел вставные арии. Немного спустя он играл Фамусова в «Горе от ума», и снова с успехом. Даже Серову понравилось, хоть он и заметил: «Только зубы у вас, Петя, белы очень. Возраст ваш выдают».

...В 1891 г. в художественной жизни России произошло событие, до сих пор не вполне оцененное историками русской живописи. В этом году на Ходынке в уцелевших павильонах всероссийской выставки 1882 г. открылась французская художественно-промышленная выставка. Впервые могли увидеть русские художники на этой выставке систематическое собрание 600 картин, дававшее довольно полное представление о главнейших достижениях живописи передовой страны Европы, становившейся участницей и вождем живописцев всех стран.

Не только на юного Кончаловского, но и на всех зрелых художников произвела эта выставка сильнейшее впечатление, а Серов и Коровин были от нее просто в восторге[2]: К. Коровин каламбурил даже по привычке, что ему не нравятся картины Бугро (гремевший в то время французский академик)[3], но зато приятно писать картины «буграми красок». Впечатление от выставки было так велико, что «передвижники», отрицательно относившиеся к французскому искусству вообще, должны были признать «полезность» этой выставки.

...Академические профессора не признавали у Кончаловского особого дарования, а художники в Москве считали, что он должен принять вместе с ними участие в иллюстрировании Пушкина, издание которого, по образцу лермонтовского, осуществлял Кончаловский-отец[4]. Юноша считал себя недостаточно подготовленным для такого дела и занялся

им без особого влечения. А Серов, когда увидел сделанный Кончаловским рисунок Пушкина на прогулке к стихотворению «Осень», сказал юному художнику: «Не могу никак от вашего Пушкина отделаться». Но этот успех все-таки не указал Кончаловскому верного пути: дорога к самой природе и к искусству великих мастеров не была видна еще.

...В 1902 г. Кончаловский, еще студентом Академии, женился на старшей дочери Сурикова Ольге <...> Подготовления к свадьбе были самые скромные, и 10 февраля, после венчания, на котором были, кроме родных, только Врубель и Серов, новобрачные уехали в Петербург.

...В самом конце 1910 г. Кончаловский написал один из особенно нашумевших в свое время портретов художника Якулова[5].

«Портрет Якулова я писал в каком-то победном настроении, таким крепким чувствовал себя в живописи после Испании,— вспоминает художник.— Совершенно искренне, в самой неприкрытой форме хотел я в этом портрете противопоставить излюбленной многими художниками миловидности, причесанности и прилизанности портрета то, что считалось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле было чрезвычайно красивым. Показать хотелось красоту и живописную мощь этого мнимого «безобразия», показать самый характер Якулова. Об этом портрете услыхал от кого-то Бенуа, приехал в мастерскую и уговорил показать портрет на ближайшей выставке «Мира искусства» прежде, чем он будет выставлен в «Бубновом валете». Я привез портрет на выставку, но его оказалось очень трудно повесить: все художники боялись соседства с таким «страшилищем». «Вешайте, где хотите, мне все равно»,— сказал я. На выставке был Серов, но он с некоторых пор стал относиться ко мне как-то прохладно, и ему больше нравилась живопись Машкова. Серов улыбнулся и заметил: «Вам-то не страшно, а вот другим каково?» Я тут не вытерпел и прямо «в лоб» спросил: «А вам-то, Валентин Александрович, нравится?» И помню, удивило меня даже, с какой искренностью ответил он: «Очень нравится». Особенно удивительным показался этот ответ потому, что бывший тут же Остроухов, отвечая на такой же мой вопрос, совсем злобно прошепелявил, сверкая глазами сквозь очки: «Нравится». Ну, а газетные критики, конечно, были совсем другого мнения — увидали в Якулове «жертву автомобиля». Один «остряк» из зрителей прямо написал под портретом на выставочной стене «дурак». Вот как просто и откровенно тогда было».

КОММЕНТАРИИ

[1] Кончаловские — это Петр Петрович Кончаловский, отец художника, и его жена Виктория Тимофеевна. Они приехали из Харькова в Москву в конце 1880-х гг.

П. П. Кончаловский (1838—1904) — переводчик классиков западноевропейской литературы, один из пайщиков издательства И. Н. Кушнерева. В 1891 г. Серов по инициативе П. П. Кончаловского принял участие в иллюстрировании сочинений М. Ю. Лермонтова и в 1899 г.— А. С. Пушкина (см. т. 1 настоящего изд., стр. 701, и прим. 16, стр. 709; а также т. 2 настоящего изд., стр. 61, 62, и прим. 4, стр. 63). В том же году Серов исполнил портрет П. П. Кончаловского.

[2] В одной распространенной в то время московской газете промелькнуло сообщение: «На выставке бывает очень много художников. Вчера я видел г.г. Сурикова, Серова, Коровина. Их привлекает, разумеется, главным образом художественный отдел» (На французской выставке.— «Новости дня», 1891, 2 мая, №2817). Посетил эту выставку и Врубель. В письме к сестре он так передавал свои впечатления о ней: «Если ты хочешь приехать в Москву только для французской выставки, то, право, не стоит. Говорю тебе это, как искренний художник; хотя многие здесь этот мой взгляд принимают за парадокс. Все это — любая трескучая обстановка; а живопись без капли вдохновения и воображения» (Врубель, стр. 79). Много лет спустя Кончаловский в беседе с И. Г. Эренбургом рассказал о том, как он увидел импрессионистов: «Это были восхитительные «Стога» Клода Монэ. В Москве была выставка французской техники, и там почему-то выставили сотню картин, среди них Монэ. Я обомлел» (И. Эренбург. Люди, годы, жизнь.— «Новый мир», 1965, №3, стр. 119).

[3] Вильям Бугро (1825—1905) — французский художник. Вот как отзывался тогда С. С. Голоушев об этом живописце: «...Бугро большой любимец публики, его сюжеты не затрагивают ничьих страстей, фигуры его прекрасно нарисованы и старательно написаны, картины его красивы, вы с удовольствием повесите их в своей гостиной и будете на них любоваться, но их красота — не натуральная красота. Это именно красота картины, а не жизни, красота грациозных линий и мутноватых гармоничных красок, но не блеск живой наготы, не живые линии и не живые формы. Смотря на его амуров, мадонн и Магдалин, никто не заподозрит в них реальные существа, и вместе с тем все полно грации, изящества и большого мастерства» (Глаголь. 225 лет Парижского салона и последний салон 1891 г.— «Артист», 1891, № 15, стр. 23).

[4] «Сочинения Пушкина», изданные в Москве в 1899 г., иллюстрировали Архипов, Бенуа, А. и В. Васнецовы, Врубель, Досекин, Иванов, К. и С. Коровины, Лансере, Левитан, Малютин, Пастернак, Репин, Сомов, Суриков. На страницах этого издания были воспроизведены два произведения Серова: «А. С. Пушкин в Михайловском» и «Тройка» (к стихотворению «Зимняя дорога»).

[5] Георгий Богданович Якулов (1884—1928) — живописец и художник театра, оформивший за десять лет около двадцати спектаклей и среди них балет С. Прокофьева «Стальной скок» у Дягилева в 1926 г. А. В. Луначарский высоко оценивал творчество художника: «Г. Б. Якулов вписал своеобразные страницы в станковую живопись <...> Но еще крупнее достижения Якулова в области театрально-декорационного искусства. Здесь им создан целый ряд декорационных типов, которые не пройдут без следа для дальнейшей истории декоративной живописи» (А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967, стр. 240).

Кроме упоминаемого портрета Якулова работы Кончаловского (ГТГ), известна также превосходная портретная зарисовка, исполненная Маяковским в 1918 г. (воспроизведена в «Литературном наследстве». Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958, стр. 183).

В. В. ПЕРЕПЛЕТЧИКОВ

Василий Васильевич Переплетчиков (1863—1918) — живописец, особенно увлекавшийся пейзажем севера России. Его многолетние странствия по Архангельской губернии и путешествие на Новую Землю были им описаны и иллюстрированы в книге «Север. Очерки русской действительности» (М., 1917). Сочный, образный язык книги свидетельствует о недюжинном литературном таланте Переплетчикова. Его перу принадлежит также очерк «Художник-самоед Тыко Вылка» («Путь», 1912, № 4).

По словам Грабаря, познакомившегося с ним в конце 1897 г., Переплетчиков был тогда «типичным сверстником Левитана, подпавшим, подобно всем московским пейзажистам, под его гипнотизирующее влияние. Умный, начитанный, остроумный, он нам всем понравился, хотя мы и расходились с ним уже в то время в художественных вкусах» (Грабарь. Автомонография, стр. 134).

Отличаясь энергией и организационными способностями, Переплетчиков занимал последовательно видные места в художественных объединениях «Мира искусства», «36-ти» и «Союзе русских художников».

И Переплетчиков и Серов иногда могли объединяться в решении того или иного организационного вопроса (например, они вместе подыскивали в 1900 г. помещение для выставки «Мира искусства»; см.: Серов. Переписка, стр. 276). Личные же их отношения были довольно сложными. Так, А. Н. Бенуа в своих воспоминаниях (т. I настоящего изд., стр. 389) рассказывает о том, что Серов испытывал определенную неприязнь к Переплетчикову. Правда, их характеры были весьма различными. Андрей Белый писал: «Полную противоположность Серову являл Переплетчиков; тот,— как улитка: под домиком; этот — слизняк вылезающий; весь — нараспашку; румянец на дряблых щеках; ясноглазо заглядывал в душу, «нутра» раскрывая: свои «целины» непочатые; точно с брюшиной распоротой ходит, бывало; открытая шея; сюртук — распашной; он покуривал — с весом; пошучивал — с весом, с уютами; был он — плакат — с яркой прописью; «Эй, обратите внимание!» — «Мастер!». (Андрей Белый. Между двух

революций. Л., 1934, стр. 230). Отношение Переплетчикова к Серову было иным: в конце своих дневниковых записей при упоминании имени Серова он заметил: «Как приятно остановиться на чем-нибудь хорошем».

В 1886 г. Переплетчиков начал вести дневник. Это не были записи изо дня в день, иной раз художник к нему не притрагивался многие месяца, и только потом, как бы наверстывая, заносил туда сведения о тех или иных событиях в художественной жизни Москвы. Вот почему некоторые записи не имеют даты. В 1911 г. Переплетчиков окончательно забросил дневник, исписав лишь две тетради.

Однако многое из того, что вошло в него, представляет несомненный интерес для любителей искусства.

В 1908 г. Серов исполнил карикатуру на Переплетчикова (ГТГ).

Дневниковые записи Переплетчикова, печатаемые впервые, хранятся в ЦГАЛИ.

Дневниковые записи (1890—1905 гг.)

6 апреля 1890 г.

...6-го был в мастерской Серова и Коровина, видел хороший эскиз для церкви в Костроме[1]; очень много хорошего в работах Коровина; видел хороший эскиз с натуры — Серова.

29 декабря 1892 г

...Вчера был вечер у Светославского, все художники и художники, <В.> Маковский, Савицкий, Левитан, Степанов[2], Серов, Архипов и т. д. и т. д. Толковал Маковский об Обществе любителей художеств, о его смерти, и со многим, о чем он толковал, нельзя не согласиться. Что аукционы, устраиваемые Обществом, идут прямо вразрез с искусством и прямо неприличны. Топчут ценность художественного произведения. Что Общество не должно устраивать выставки, а должно предоставить это художникам, а его обязанность — помогать художникам, устраивать

конкурсы, посылать за границу. Маковский бесспорно умен, ловок и во всем, что он говорит, много дела.

1 февраля 1894 г.

...Вчера вечером до $2^1/_2$ часов ночи просидел у К. Коровина, в час зашли Серов и Мамонтов. Савва Мамонтов видел у Сурикова картину «Ермак. Покоритель Сибири».

<13 января 1897 г.>

...Маринист Досекин делился своими впечатлениями от французской выставки, устроенной в залах Исторического музея. Народу было много, <выставка> возбуждала интерес. На ней было много непонятного, хотелось послушать, как объяснит все это художник. Досекин поделился своими впечатлениями не дурно, охарактеризовал разные направления искусства. Приводил примеры. Все-таки говорил художник, который думал об искусстве, сам жил им, потому реферат вышел живой <...>

Наконец референт кончил[3]. Аплодисменты со стороны поклонников нового искусства и негодующие взоры приверженцев старого. Реферат произвел впечатление, всюду кучки горячо толкующих. Президент <К. М. Быковский> перебегает от кружков к кружку, прислушивается и говорит: «очень, очень интехэсно». Он сегодня очень доволен. Суббота многолюдна, есть много видных посетителей: известный адвокат — князь Урусов, большой поклонник и знаток французской литературы и искусства, присутствует на вечере[4].

Среди кружка художников стоит Мясоедов <...> Он оскорблен, он в негодовании <...>

Раздается звонок президента, приглашаются к прениям, и Мясоедов решительными шагами направляется в залу. Там все готовы, мертвая тишина. «Говорить в нашем присутствии, в присутствии русских художников, о современном французском искусстве — это оскорбление для нас <...> Я признаю только психологические вещи, вещи, где есть, где изображено внутреннее состояние души человека. Вот задачи искусства. Вот цель его. Во французском искусстве мы видим погоню за внешней стороной дела, погоню за новаторством, к чему оно?» Он продолжает речь, громя новое, новых художников, новое направление <...>

<Затем выступал> Вайнштейн, помощник «пхисяжного повэхэнного»[5]. <Он заявил, что> «французское современное искусство — это схо-

ластика средних веков». Дальше постепенно оратор развивал подробнее эту мысль к великому негодованию поклонников нового.

Поклонники нового его обступили после речи — укоряли. К оратору подошел Серов. «Не хорошо, не хорошо, не ожидал я этого от вас».— «Но, милый мой, вы меня знаете, понимаете, что же делать, я немного увлекся. Конечно, в новом направлении есть много свежего, но в последнее время я много читал Мюнца[6], увлекся эпохой Возрождения и немного пересолил в своей речи».

Негодующие не внемлют оправданиям. За ужином Вайнштейн еще раз хочет оправдаться, но Серов, не слушая, мрачно ест миноги <...>

Да разве возможен настоящий разговор об искусстве между Серовым и Мясоедовым? Между Левитаном и Волковым[7]? Лучше молчать среди разнокалиберного общества, пробавляться анекдотами, а разговоры разговаривать про себя, т. е. молчать и думать <...>

Да, любители — это любопытные люди, не менее любопытны, чем художники. Начнем с Мосолова[8]. Николай Семенович любит искусство, и старое и новое, он не принадлежит ни к какой партии. Он выписывает массу журналов, изданий по старому и новому и самому новейшему искусству <...> он, несмотря на солидный возраст, жив и подвижен, одет элегантно, и весь он как-то особенно свеж и нов. Серов говорит, что он похож на новый кожаный чемодан с никелированными застежками. Чемодан этот никогда не сдают в багаж, а помещается он всегда в сетке, наверху. Сравнение очень меткое <...> На него в зимний сезон производится правильная охота со стороны разных художественных предпринимателей, а развелось их в последнее время что-то очень порядочно <...> И иногда ставят его положительно в тупик, деньги у него есть, но ведь и в самом деле, на всех не напасешься и попадает он иногда в самое тягостное для его деликатности положение. Левитан и Серов сидят с визитом, и видит он, что есть у них что-то на душе и это «что-то» ему становится постепенно ясным; ну, так и есть, «то же самое»: «Мир искусства», журнал очень симпатичный, требует поддержки. Мамонтов испортился, как издатель. Что ты будешь тут делать? Мосолов стоит некоторое время в задумчивости, выходит даже для чего-то в соседнюю комнату и наконец выпаливает: «Денег я не дам». Положение все-таки неважное — отказать двум известным художникам <...>

М. А. Морозов в ругательском настроении: <...> «Вот например Серов. Разве его первые портреты можно сравнить с последними? Разве он написал что-нибудь лучшее «Верушки Мамонтовой»? А почему? Теперь он известность он боится написать скверно, а скверно, когда художник боится написать скверно, эта боязнь связывает его и он дает хорошее, но хорошее посредственное». Мысль как будто и верная <...> Михаил Абрамович не стесняется и чужие мысли выдавать за свои, да кто же нынче в этом стесняется. Михаил Абрамович говорит, что если

повесить со старыми мастерами Дега, Коро, то отчего они рядом с ними висеть могут, а вот если повесить Сомова, Бенуа или Серова, то нет, едва ли эти художники выдержат. Мысль эта целиком украдена у К. Коровина. Михаила Абрамовича замечают в плагиате. Он не смущается и продолжает дальше.

21 мая 1901 г.

...Начнем с передвижной.

Я не буду говорить о старых ее заслугах, они всем известны. Что представляет собой это почтенное общество? За исключением горсти молодежи и кой-кого из людей почтенного возраста Репина, Сурикова, пожалуй Савицкого — это обделыватели своих дел. Это одервенелое, академическое передвижное направление — еще лучшее, а то прямо беспардонное потакание мещанскому вкусу большой публики <...> Волковы, Киселевы, Бодаревские и проч. и проч.— представители магазинного направления в искусстве. Художник, давно уже поставивший магазинное отношение к искусству за идеал, может теперь подать руку многим из членов Товарищества.

<...>Серов ушел из Товарищества, ему был противен этот дух богадельни и перешел на выставку «Мир искусства».

<...> Наконец, с величественным видом, с каталогом в руке появился знаменитый критик Стасов. Он ходил по выставке <русских и финляндских художников> и жевал губами. Словечко «декадент» уже было изобретено, оставалось только его употреблять кстати и некстати.

«Не хочется встречаться со Стасовым,— говорит мне Серов,— скроюсь в комнату при выставке, где пьют чай, авось не встречусь».

Пробиваясь в эту комнату, сталкивается со Стасовым.

— А-а-а-а... Серов, здравствуй.

— Здравствуйте.

Берет Серова за руку и с видом человека, имеющего власть, ведет его к его картинам. Серов с недовольным видом подчиняется.

— Что это на вашем портрете? — спрашивает Стасов Серова.

— Пепельница.

— Не явственно. А это что? Почему она сидит за столом одна, остальные ушли, что ли?

— Ушли.

— Непонятно. Но вот эта картина Врубеля вам нравится?

— Нравится.

— Что же вам нравится?

— Нравится и нравится, как я могу объяснить, просто нравится, и только.

— Но что тут может нравиться? — говорит Стасов.— Если я буду бормотать «мо, мо, рш, рш», неужели вы будете стараться понять.

— Если будете бормотать что-нибудь интересное, постараюсь понять.

Оба садятся.

— Я должен задать вам один вопрос,— говорит Стасов.

— Пожалуйста.

— Правда ли, вы не признаете картины с содержанием?

— Не признаю.

— Что же вы признаете?

— Картины, художественно написанные.

— Так-с.

Вид у Стасова зловещий, он очень и очень «не одобряет» и не скрывает этого. Он встает и подходит к столу со скульптурой. «Это чья работа?» — и хочет посмотреть в каталог.

— Скажите, не смотря фамилии автора, хорошо или нет,— говорит Серов.— Скажите.

Стасов стремится раскрыть каталог.

— Нет, нет, не смотрите.

Стасов раскрывает каталог, стремительно ищет №№.

— Врубель,— восклицает он,— конечно, скверно.

— Так и знал,— говорит Серов.

Стасов недовольный уходит.

Серов тоже пожимается[9].

...Выставка в 1900 году была последняя, которую устраивал исключительно один Дягилев[10]. По окончании ее образовалось Общество выставок при журнале «Мир искусства». Я не могу сказать, что дело пошло иначе и заправилами явились другие люди. Комитет из трех лиц: Дягилев, Серов и А. Бенуа, все-таки очень состоял под ферулой дягилевского вкуса, направление было все то же, Серов в этом триумвирате самостоятельной роли не играл, или вкусы его совпадали со вкусом Дягилева, или если являлись разногласия, то Серов не считал их существенными и уступал.

7 августа 1902 г.

...Осенью 1901 года приехал ко мне Виноградов и сообщил, что он и Н. В. Досекин на вечере у С. И. Щукина много толковали о том, что хорошо бы устроить новую выставку с известным количеством участников — не ремесленников в искусстве; выставку с определенной физиономией, т. е. собрать художников по возможности каждого со своей индивидуальностью — человек 30. Идея эта мне очень понравилась. Я плохо спал всю ночь, очень заманчиво было начать свое собственное дело, без всякого вмешательства Дягилева. Кому ни сообщали из намеченных

московских участников, все с удовольствием согласились. Осталось только дело за петербуржцами. Я отправился в Петербург. Там принято было предложение с удовольствием, правда, А. Бенуа опасался, как взглянет на это дело Дягилев. Дягилев отнесся очень сочувственно. Я вернулся в Москву, и дело пошло отлично. Большое участие принимал Константин Коровин. Он заведовал декоративной стороной дела и развеской картин.

Все шло как по маслу. Само собой разумеется, что новое дело, так или иначе, подставляло ногу выставкам «Мира искусства». Пока выставка была только в Москве[11], это еще ничего, но лишь только планы расширились, начали думать о выставке в Петербурге. В редакции журнала «Мир искусства» забили тревогу.

<...> Началось с вечера у Ильи Семеновича Остроухова[12] <...> В это время он был вроде того, что в ссоре с «Миром искусства». Журнал упрекал комиссию Третьяковской галереи, в которой состоял Илья Семенович деятельным членом, в трусости, в боязни покупать новые интересные произведения, так сказать, в безличности, а это в наше время упрек очень большой, удар по очень больному месту <...> Илья Семенович сперва ради корректности предложил передвижникам выйти из членов передвижной выставки, а членам выставки журнала «Мира искусства» оставить выставки журнала. Покинуть передвижные выставки согласились почти все, кроме Аполлинария Васнецова. Оставить же выставки «Мира искусства» отказались Серов и Константин Коровин.

Тут, конечно, Остроухов действовал против «Мира искусства» и принципиально и отчасти под давлением своего неудовольствия против «Мира искусства».

Как бы то ни было, а ложка дегтя была подпущена в эту бочку меда. Дягилев очень ловко принял свои меры и грозит нам выставкой в Москве[13] <...>

Организация выставок «Мир искусства» допускает жюри. Оно состоит из 3-х лиц: Ал. Бенуа, В. Серова и Дягилева. Серов безличен, он тип особенный, ему нужно писать портреты, а до остального очень мало дела. С одной стороны, он подавлен Дягилевым, с другой стороны, инертен, так что получается ни то, ни се. Бенуа и Дягилев едино суть. Бедное русское искусство! Или лучше сказать: неспособные русские художники для устройства своих дел. То нажимал иногда хорошо, иногда плохо — Третьяков, то царила передвижная выставка, а теперь — этот триумвират. Где же действительно та свободная организация, где личность художника может проявиться свободно и самостоятельно? Увы, нет этих условий. Справедливость требует сказать, что Дягилев обладает тонкостью понимания, Бенуа — тоже, Серов — тоже. Ну а Рескин, который обладал тонкостью понимания, разве не делал промахов?

17 марта 1903 г.

...События в нашем художественном мире в нынешний сезон отмечались разнообразием и неожиданностью.

Начну с того, что осенью была открыта в Москве выставка «Мира искусства». Это удар по выставке «36» со стороны Дягилева. Выставка собрана за пять лет — Серов, Врубель и др. Мекк явился устроителем, т. е. принял на себя расходы по устройству. Выставка получилась сильная. Успех имела несомненный[14]. Казалось, выставка «36» была убита. Переплетчиков, Виноградов, Архипов, Иванов отказались выставить на «Мире искусства» и смиренно дожидались открытия выставки «36». Надежды были плохие. К. Коровин ушел, Сомов и Малявин — не наши. Что делать?

В значительной степени нас поддержал Виктор Васнецов. Нападки на него «Мира искусства» сделали свое дело <...> Приближалось открытие нашей выставки, сердце замирало. Казалось, что провал неминуем, но мы решили провалиться с честью. Однако провала не случилось, сверх всякого ожидания получился полный успех. К. Коровин выставил и у нас, он очень ловко сел на два стула. Наши акции поднялись опять. Торжественное открытие, вечером обед, Дягилев увидел, что мы сила.

Обед был какой-то несоленый, были речи, были друзья искусства, был редактор «Мира искусств», провозгласивший тост, что он пьет за выставку «Мира искусства» в Петербурге и «36» в Москве. Мы отвоевали Москву. Победа была на нашей стороне в Москве. Мы радовались и этому[15].

29 ноября <1903 г.>

...Тяжко болен Серов. Два месяца борется со смертью. Операция прошла удачно, впереди еще несколько страшных дней. Страдания физические и, кроме того, полная материальная необеспеченность, если бы кто-то не прислал 3000 руб.,— то пришлось бы совсем плохо. Пять человек детей, жена, мать.

30 ноября 1903 г.

...Прошлый год я начал пропагандировать идею «Дворца искусства», старался внушить ее К. Коровину, Серову[16]. Если бы повел ее только я,— сейчас завистливые чувства у других. Передал это дело, и оно не подвинулось ни на шаг вперед.

12 мая <1905 г.>

...Грабарь, отчасти Серов, Рерберг, вот кого я знаю из тех, кто интересуется техникой живописи[17].

19 мая <1905 г.>

...Я много говорил в своих записках о пошлости, что делать — пошлость в нашей жизни так бросается в глаза, что не замечать и не указывать на нее самому себе прямо вредно. Но после пошлости как приятно остановиться на чем-нибудь хорошем. К числу такого хорошего, возвышающегося над общим уровнем, принадлежат: Серов, Мещерин. Я остановлюсь на Серове; Валентина Александровича я знаю уже лет пятнадцать. Первое впечатление не могу сказать, чтобы было выгодное. Была этюдная выставка Московского общества любителей художеств, дело было в 1892 году — осенью. Секретарем Общества в то время был Николай Сергеевич Третьяков, племянник Павла Михайловича и сын Сергея Михайловича, городского головы. Николай Сергеевич человек гордый, не очень умный, да притом еще и болезненный (он умер года через четыре после этой истории) понимал свою роль секретаря Общества любителей художеств несколько преувеличенно. Работая в Обществе, он смотрел на себя как на «лицо», «особу» и т. д., а потому и позволил раз устроить распеканцию нескольким художникам: мне, Адольфу Левитану[18], Трояновскому[19] и Серову, что мы осмелились доставить свои работы на выставку в последний день приема, т. е. в вполне законный <срок>, тут не было даже опоздания. Последний срок приема был 4 ноября — четверг, картины были и доставлены. Я вознегодовал, составил жалобу в Комитет на секретаря, уговорил обиженных подписаться, подписались все, кроме Серова[20], он объяснил, что ему подписывать жалобу неловко, потому что он знаком с Н. С. Третьяковым. Как бы то ни было, а было тут что-то, что мне очень не понравилось.

Затем время шло, настали дни дягилевских выставок. Серов был в Комитете выставки и был предан делу телом и душой. Первое, что он сделал,— это вышел из членов Товарищества передвижных выставок. Это сразу осветило его, как человека, не виляющего, что очень важно в общественном деле. В течение пяти лет Серов неуклонно работал на выставках «Мира искусств». Помимо этого, он выпросил у государя Николая II субсидию для журнала «Мир искусств», в течение трех лет журнал существовал благодаря этой помощи. В свое время Савва Иванович Мамонтов не то, что поддерживал Серова, а все-таки Серов пользовался его сочувствием и во времена несчастия с Мамонтовым, во времена его падения, Серов ему помогал.

Серову пришлось быть свидетелем в 1905 году 9-го января знаменитого избиения рабочих в Петербурге. Он видел ужасные сцены из окна Академии художеств.

Он подал записку в Академию, в которой отказывался от звания академика, ибо не желал быть членом того учреждения, во главе которого официально стоящее лицо было нравственно ответственно за жестокую расправу с рабочими.

Василий Дмитриевич Поленов подписал было подобную бумагу, да потом пошел каким-то образом на попятный двор. Я много бы мог привести примеров «Катоновского» отношения Серова к событиям жизни, и то уважение, которым он заслуженно пользуется от товарищей, от лиц, которые его близко знают — меня радует. Приятно видеть, когда хоть изредка воздают должное человеку. Про таких людей можно сказать, что они могут ошибаться и заблуждаться, но им всегда веришь, этим людям, побуждения их честны и бескорыстны, а ошибки — кто не ошибается. Все мы люди и человеки.

Я говорил уже, что общественная деятельность Серова значительным образом связана с деятельностью Сергея Павловича Дягилева, редактора журнала «Мир искусств» и главного устроителя выставок этого журнала. К несчастью, журнал прекратился за недостатком средств. Я не стоял близко к журналу, мне трудно судить о причинах его материального неуспеха. Успех нравственный был велик, его значение в развитии русского искусства громадное. Та пагуба передвижничества, литературщины в живописи, затхлости и мертвечины была им окончательно сбита. Смело он обрушился на московских Киселевых, Волковых и т. п.

24 мая 1905 г.

Звонит как-то мне по телефону С. А. Виноградов: не хочу ли я принять участие в обеде, который дают Дягилеву, в Москве. С одной стороны, конец журнала «Мир искусства», с другой — чудесная выставка старых портретов, устроенная Дягилевым в этом году в Петербурге. Дягилев в Москве — следует его почествовать обедом. И. С. Остроухов и С. А. Виноградов устроители обеда. Я, конечно, согласен.

В новом ресторане «Метрополь», только что отделанном в самом новейшем вкусе, состоялся обед. Я не знаю почему, но у нас в Москве художники совсем не умеют устраивать подобные торжества, соберутся, поедят и разойдутся, вяло, скучно и не интересно. Было человек около 30. Была Мария Федоровна Якунчикова (единственная из дам), поборница нового в декоративном искусстве. Был Савва Ив. Мамонтов. Литература была представлена Валерием Брюсовым. Были два доктора — любители искусства — И. И. Трояновский и А. П. Ланговой, несколько еще любите-

лей, в том числе присяжный поверенный Пржевальский[21], художники: Серов, Остроухов, Виноградов, Юон, Мусатов, Мещерин, Досекин и др. Досекин приехал «на взводе».

Обед начался, все ждали речей, но речи были вялые.

Говорил Вал. Брюсов, он говорил о том, какое влияние оказал журнал «Мир искусства» на книгу вообще в России, на ее внешность, на ее художественную сторону. Если не считать журнал «Артист», то «Мир искусства» был первой книгой по настоящей художественной внешности.

Говорил Мамонтов, говорил Серов. Ответ Дягилева был печальный, лирический и очень художественный[22].

<...> Разговор, конечно, все время вертелся около современных событий в России<...> Он <Досекин> называл все движение карикатурой на великую французскую революцию <...> Словом, разошелся вовсю <...> Воображаю, как стыдно было ему на другой день. Обед все-таки был испорчен. Все разъехались. Остались пить чай — я, Серов, Борисов-Мусатов и Мещерин.

Серов все утверждал, что Досекин умный человек, что был только жалок, а не возмутителен.

Странное впечатление осталось от этого обеда.

КОММЕНТАРИИ

[1] Речь идет об эскизе к картине «Хождение по водам» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 310, и прим. 9, стр. 359).

[2] Алексей Степанович Степанов (1858—1923) — живописец, преподаватель Училища живописи (с 1899 г.), академик (с 1905 г.) В. Н. Бакшеев считал его «блестящим анималистом, которому, пожалуй, трудно найти равного в нашем искусстве» (В. Н. Бакшеев. Воспоминания. М., 1963, стр. 90). М. В. Нестеров утверждал: «Степанов был лучшим анималистом после Серова» (Нестеров, стр. 141).

[3] Реферат Досекина понравился не только Переплетчикову. В газете «Новости дня» (1897, 13 января, № 4887) о нем была напечатана пространная заметка «У художников».

[4] Александр Иванович Урусов, князь (1843—1900)—юрист, писал по вопросам искусства и литературы, сотрудничая в «Библиотеке для чтения» (с 1889 г.), в газетах «Порядок», «Русские ведомости», «Новости дня». Он был связан дружескими отношениями с большинством современных ему русских писателей (Некрасов, Тургенев, Щедрин и др.). По словам современника, «это был остроумный, талантливый, блестящий оратор,

человек редкой начитанности. Его речи отличались литературностью и захватывали слушателей» (А. Плещеев. Виденное и слышанное.— «Возрождение», Париж, 1936, 23 мая, № 4007). Как отмечалось в его некрологе, «вклад кн. Урусова в литературу не велик, но, тем не менее, кн. Урусов имеет право на литературное значение <...> Сам кн. Урусов не обладал творческим даром. Он обладал только способностью открывать и чувствовать этот дар у других» (Памяти кн. А. И. Урусова.— «Искры», 1903, № 11, стр. 83). Действительно, до наших дней сохраняют высокую ценность его труды по французской литературе и особенно по изучению жизни и творчества Флобера (см.: Зин. Венгерова. Парижский архив А. И. Урусова.— «Литературное наследство». Т. 33—34. «Русская культура и Франция». Т. 3, М., 1939, стр. 611).

[5] По-видимому, это Абрам Борисович Вайнштейн, у которого была коллекция произведений фламандских художников.

[6] Эжен Мюнц (1845—1902) — французский историк искусства, известный своими работами по эпохе Возрождения, автор нескольких книг, в том числе «Рафаэль, его жизнь и деятельность» (1881 г.).

[7] Ефим Ефимович Волков (1844—1920) — живописец, член ТПХВ (с 1880 г.), академик (с 1899 г.).

[8] Николай Семенович Мосолов (1847—1914) — гравер-офортист, академик (с 1871 г.), один из наиболее известных в то время любителей искусства, «владелец первоклассного собрания гравюр и в особенности голландских офортов», которое начали собирать еще его дед и отец (С. Н. Кондаков. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764—1914. Т. 1. СПб., 1914, стр. 282). После смерти Мосолова его коллекция перешла в Румянцевский музей.

[9] Слухи о предполагаемой в начале 1898 г. выставке русских и финляндских художников, организуемой С. П. Дягилевым, проникли в печать за месяц до ее открытия. В одной из газет было такое сообщение: «Новая выставка затевается в Петербурге под названием «Выставка финляндских и русских художников». Новое общество обещает быть весьма солидным и серьезным. Оно переманило лучших из «передвижников», многих — с академической выставки, и даже некоторых из импрессионистов. Даже г. Ционглинский принят с распростертыми объятиями. Полная свобода направлений — таков девиз нового общества» (Альфа. На злобу дня.— «Петербургская газета», 1897, 16 декабря, № 345). Серов, по-видимому, принял активное участие в устройстве этой выставки (см. т. 1 настоящего изд., письмо 4, стр. 503). Об интересе, проявленном Серовым к этой выставке, можно судить по небывалому для него количеству выставленных работ — 15. (Ранее на передвижные и периодические выставки Серов давал не более двух — пяти произведений). Вот эти работы: «Портрет вел. кн. Павла Александровича», «Портрет г-жи Муравьевой», «Портрет г-жи Мамонтовой», «Прудок» (был тогда приобретен П. М. Третьяковым за семьдесят пять рублей — квитанция выставки от 17 февраля 1898 г.; не издано; отдел рукописей ГТГ), «Осень», «Голова северного оленя», «Быки», «Венеция», «Холстомер», «Заросший пруд», «Ворона», «Горец», «Головка», два офорта — «Лошади», «Голова льва».

Итогом посещения Стасовым выставки русских и финляндских художников явилась его статья «Выставки», в которой он отрицательно высказывался о ней. В таком же духе была и рецензия в журнале «Нива»: «Тут все, сколько-нибудь значительное или выдающееся, проникнуто национальным духом, и все заурядное носит явный отпечаток того современного космополитического направления, которое известно под названием импрессионизма, символизма, декадентства. Заурядное везде преобладает, но быть может редко где так сильно, как на выставке русских и финляндских художников» (Две выставки.— «Нива», 1898, № 10, стр. 191).

Однако раздавались и трезвые голоса, в том числе С. С. Голоушева, который, в частности, писал: «Как бы кто ни относился к этой выставке, можно и восторгаться ею и страшно ее бранить, смотря по тому, какие течения в искусстве всего более нам симпатичны, но, во всяком случае, нельзя не сказать, что эта выставка собрала яркие образчики всего наиболее свежего и молодого в русском современном искусстве» (D e S e r g y. Письма об искусстве. По картинным выставкам.— «Курьер», 1898, 16 апреля, № 103).

Хорошее впечатление произвела выставка на Репина. В письме к А. В. Жиркевичу от 27 января 1898 г. он сообщал, что она «небезынтересна своей свежестью и стремлением к новизне; есть вещи очень недурные, есть и хлам, как всегда и на всех выставках» (Р е п и н. Письма к писателям, стр. 143). Художественный критик А. А. Ростиславов выделял как характерное для выставки то, что на ней «фигурирует только молодежь, нет ни одного из знаменитых корифеев, но и молодежь самая пестрая, наряду с крупными и уже достаточно известными талантами вроде Серова, Малютина, Коровина, Пастернака и др. так называемые декаденты, последнее слово которых, кажется, до сих пор неизвестный Петербургу г. Врубель». И далее, касаясь работ «очень талантливого молодого художника Серова», критик отмечал «верность передачи, глубокое чувство колорита, вдохновенное исполнение» в «великолепных деталях портрета вел. кн. Павла Александровича, в превосходном небольшом этюде «Быки», до такой степени сильном и верном по колориту, в крошечной удивительно живой акварели «Ворона» и в др.» (А л е к с а н д р Р<о с т и с л а в о>в. Старое и новое искусство.— «Театр и искусство», 1898, № 7, 15 февраля, стр. 139, 140). Интересный отзыв о работах Серова на выставке был помещен еще в одном петербургском журнале: «Это не только выставка произведений современных, но можно сказать даже, что это отчасти живопись будущего, потому что многие из картин, здесь выставленных, большинству публики прямо непонятны. Впрочем, на выставке картин много, и есть между ними положительно прекрасные, удачные и очень эффектные. Между картинами русских художников наибольшее внимание обращают на себя вещи г. Серова. Портрет е. и. в. великого князя Павла Александровича в мундире л.-гв. Конного полка представляет выдающееся произведение в этом роде живописи. Великий князь изображен почти во весь рост, по колени, стоящим на площади с каскою в руках, около верхового коня. Яркое солнце освещает всю картину и горит на медных латах и двуглавом орле каски, свету чрезвычайно много, и между тем фигура выступает совершенно рельефно, точно живая, из полотна, несмотря на то, что написан портрет очень широко и детали до мелочей не выписаны. Также хорош портрет г-жи Мамонтовой. Это целая картина. Краснощекая девочка

сидит за столом, сзади видна вся перспектива комнаты. Портрет этот написан очень ярко и живо. Вообще г. Серов за последнее время начал изменять свою манеру письма, он стал писать несравненно ярче и эффектнее. Рядом с видами Серова выставлены портреты и пейзажи г. Коровина. Коровин тоже импрессионист, но его передача эффектов освещения менее понятна» (П. Николаев. Современное искусство.— «Жизнь», 1898, № 6, стр. 356, 357). См. также т. 1 настоящего изд., стр. 390, 648; т. 2 настоящего изд., стр. 375, 376.

[10] Переплетчиков запамятовал: в начале 1906 г., уже после прекращения деятельности «Мира искусства», Дягилев единолично устроил в Петербурге выставку мирискусников.

[11] Первая выставка общества «36-ти» состоялась в Москве с 28 декабря 1901 г. по 3 февраля 1902 г. В своих дневниковых записях Переплетчиков сообщает: «Успех выставки «36», как ее назвали (хотя имелось всего 34 участника), был большой, продано тысяч на 18. Народу было до 10 000, пресса хвалила или порицала так, что это свидетельствовало об успехе. Сама по себе выставка была, что называется, «свежа», но особенно тонкого, художественного не было» (не издано; ЦГАЛИ).

Серов участвовал в выставке, экспонировав три произведения.

В первые же дни после открытия выставки в печати подчеркивалась жизненность этого общества и высказывалось мнение, что «дело не может не расцвести. Слишком уж велика потребность в такой выставке» («Курьер», 1901, 31 декабря, № 361). Залог успеха нового общества некоторые, в том числе вице-президент Академии художеств И. И. Толстой, видели в способности «привлекать ежегодно новые молодые силы» (письмо к И. С. Остроухову от 22—24 ноября 1901 г.— Не издано; ЦГАЛИ). В 1902 г. между этим обществом и «Миром искусства» разгорелась борьба.

[12] Об этом организационном вечере у себя на дому И. С. Остроухов так информировал в середине ноября И. И. Толстого: «На почве общего почти недовольства молодежи (sic) условиями выставок передвижников и «Мира искусств», группа из 36 художников проектирует свои выставки. Дело затеялось в мое отсутствие из России, и я застал его, вернувшись из-за границы, уже достаточно окрепшим в идее. На днях у меня было первое подготовительное собрание, на котором были приняты некоторые общие положения» (не издано; ЦГИАЛ СССР).

[13] Впрочем, руководители общества «36-ти» также намеревались устроить свою выставку в Петербурге. В ноябре 1901 г. Остроухов предпринял кое-какие шаги в этом направлении, о чем можно судить по его письму к И. И. Толстому: «Благодарю вас за депешу. К большому сожалению узнали из нее, что раньше 21 апреля выставочное помещение Академии не будет свободно в 1902 году, так что затея наша в этом году в Петербурге не осуществится» (не издано; ЦГИАЛ СССР).

Насколько деятели «36-ти» держали в строгой тайне от мирискусников свои маневры, видно из того, что Серов, будучи близок с Остроуховым, ничего о них не знал. Так, в январе 1902 г. он писал Бенуа: «Видел вернувшегося Остроухова (он вообще не столь страшен, но ведь он все толкует об учреждении прочного общества и т. д. и т. д. на

основании теперешнего успеха, так сказать). Ну да это видно будет, а в этом году и не собирались сию именно выставку <т. е. «36-ти»> отправлять в Питер» (Серов. Переписка, стр. 280; в этом издании цитируемое письмо неправильно датируется 1901 г.).

Но вскоре тайное стало явным: между объединениями «36-ти» и «Миром искусства» завязалось открытое соперничество, которое заметно сказалось на художественной жизни Москвы в конце 1902 г. Именно тогда руководители «Мира искусства», ранее намеревавшиеся провести свою выставку в Москве в январе 1903 г., решили в тактических целях устроить ее с 15 ноября 1902 г. по 1 января 1903 г., то есть почти за полтора месяца до выставки «36-ти». Мотивы для такого решения один из журналистов усмотрел в том, что Дягилев хотел «сделать ее <т. е. выставку «36-ти»> лишней» (Н. Шебуев. «36».— «Русское слово», 1902, 28 декабря, № 357).

Будучи членом распорядительного комитета по устройству выставки «Мира искусства», Серов принял самое деятельное участие в борьбе с обществом «36-ти». В сущности, на Серова, единственного москвича из трех членов комитета, пришлась бо̀льшая часть работы по организации этой московской выставки «Мира искусства». Как видно из его письма в октябре 1902 г., он подыскал подходящее для нее помещение и совместно с Бенуа решил вопрос об его аренде (Серов. Переписка, стр. 281). О деятельности Серова дает некоторое представление и письмо к нему Дягилева от 15 октября 1902 г.: «На тебе лежат хлопоты о москвичах, т. е. ты, во-первых, дорогой друг, во что бы то ни стало должен съездить к Малявину в деревню — это три, четыре часа от Москвы<...> Убеди его выставить что-нибудь новое — это обязательно — а затем также необходимо, чтобы он разрешил выставить следующие вещи: портрет Ники, баронессы Вольф, Нестерова, девочку Боткина и мой. Это очень важно. Затем на тебе лежит переговорить с 1) Виноградовым, 2) Пастернаком и 3) М. Мамонтовым. Необходимо вырвать их из когтей «36»! Затем на твоей ответственности молодежь: Петровичев, Кузнецов и Сапунов, они должны быть «наши». Затем я чрезвычайно стою за приглашение Жуковского и Чиркова, а потому убедительно прошу тебя зайти к ним и посмотреть, есть ли что-нибудь порядочное, и в таком случае пригласить обоих на выставку. Наконец, еще вопрос — Врубель и М. В. Якунчикова. Говорят, что вещи первого все собраны у Николая Карловича Мекк и лишь часть у жены Врубеля. Совершенно необходимо убедить Мекка дать вещи нам и по общему мнению это можешь сделать лишь ты один!! Говорят также, будто вещи М. В. Якунчиковой собраны у ее отца, это предоставляю на твое усмотрение!!» (Серов. Переписка, стр. 346, 347). Помимо перечисленных художников, Серов вел аналогичные переговоры с А. П. Рябушкиным и П. Г. Щербовым (письма Серова к Рябушкину от 27 октября и начала ноября 1902 г.— Не издано; отдел рукописей ГРМ; два письма Серова к Щербову в октябре 1902 г.— Не издано; ЦГАЛИ). Организационная работа Серова по устройству выставки «Мира искусства» этим не ограничивалась: он занимался даже доставкой экспонатов. Упоминания об этом встречаются в переписке С. В. Малютина с Н. Н. Званцевым. Так, в письме от 25 октября 1902 г. Малютин сообщал: «За эскизами будет посланный с письмом от Валентина Александровича Серова» (не издано; ЦГАЛИ). И некоторое время спустя, возвращаясь к вопросу о своих

работах для выставки «Мир искусства», Малютин писал: «...я думаю повторные рисунки окончить и послать прямо В. А. Серову» (не издано; ЦГАЛИ). И наконец Серов, как один из организаторов выставки, встречал на ней 22 декабря 1902 г. вместе с К. А. Коровиным высокопоставленных посетителей и давал им объяснения (см. «Русское слово», 1902, 23 декабря, № 353).

См. также т. 2 настоящего изд., стр. 72, и прим. 15, стр. 80.

[14] Успех выставки «Мира искусства» в Москве, в чем безусловно была немалая заслуга Серова, был очевиден для всех. Как отмечала петербургская газета «Биржевые ведомости» (1902, 19 ноября, № 316), она «пришлась по вкусу москвичам и была сочувственно встречена московской печатью». И далее в этой газете сообщалось: «Москвичам доставлена возможность ознакомиться с рядом произведений экспонентов выставок наших новаторов в искусстве. Выставка вышла довольно-таки обширной, всего экспонируется около трехсот произведений. Лучше всех представлен художник В. А. Серов, один из талантливейших наших художников-портретистов». На серьезность отношения Серова к своему участию на выставке обращала внимание и другая газета: «В. А. Серов — один из самых видных наших *талантов;* его произведения могут составлять украшение любой нашей выставки; что они доминируют на выставке «Мира искусства», об этом нечего и говорить. Такую массу вещей, какую он выставил теперь, он, кажется, еще не выставлял никогда» (Б. Божидаров. Выставка картин журнала «Мир искусства».— «Русский листок», 1902, 10 декабря, № 339).

[15] Борьба между объединениями «36-ти» и «Миром искусства» на время закончилась без осложнений. Духом примирения была проникнута заметка журнала «Мир искусства» о выставке «36-ти»: «В нынешнем году в Москве мы разделились с товариществом «36-ти» и, как известно, устроили самостоятельную выставку. Не знаю, которая из двух названных выставок от этого более проиграла, одно лишь могу констатировать, что та группа художников, которая составляет центр товарищества «36-ти», обладает слишком большим вкусом, чтобы допустить к себе что-либо нехудожественное и грубое, а потому выставка, как и нужно было ожидать, вышла свежею и производит благоприятное впечатление» (Силэн <А. П. Нурок>. Московские новости. Выставка архитектурная и «36-ти».— «Мир искусства», 1903, № 1, стр. 8).

Однако это была только передышка. Как участники объединения «Мира искусства», так и «36-ти», давшего впоследствии рождение новому художественному объединению «Союз русских художников», не переставали вынашивать планы о привлечении новых членов. Показательно в этом отношении письмо Нестерова в собрание «Союза русских художников» от 3 марта 1903 г. (см. т. 2 настоящего изд., письмо 28, стр. 53).

[16] Под «Дворцом искусств» Переплетчиков разумел постоянное выставочное помещение, которое было бы возведено и существовало на средства, полученные от любителей искусства и художников. Как упоминал Голоушев в одной из своих статей, ему доводилось «беседовать по этому поводу со многими лицами самых различных прав и состояний и у всех эта мысль встречала самое сочувственное отношение» (Сергей

Глаголь. По картинным выставкам. Выставка акварелей, рисунков и пастелей Московского общества любителей художеств.— «Курьер», 1900, 15 ноября, № 317).

[17] Еще ранее, 8 мая 1905 г., Переплетчиков сделал такую запись в дневнике: «Последние две зимы пришлось провести в Дугине с Игорем Эммануиловичем Грабарем. Это очень умственно живой человек, талантливый художник, отзывчивый на всякие художественные вопросы. Его интересные статьи по искусству всегда читались с интересом. Немного, мне думается, найдется и за границей таких образованных художников. При этом огромная трудоспособность, нерусская энергия. Сталкиваясь с подобными людьми, многому можно у них поучиться, потому что и сами они много учились и знают» (не издано; ЦГАЛИ).

О том, что Серов знает «все тонкости техники», Переплетчиков говорил во всеуслышание (см. т. 1 настоящего изд., прим. 41, стр. 464).

[18] Адольф Ильич Левитан (1859—1933) — художник, ученик Училища живописи в 1878—1885 гг., брат И. И. Левитана.

Как художник А. И. Левитан почти неизвестен. В 1911 г. он устроил свою выставку картин и рисунков. В одной из заметок, ей посвященных, говорилось: «Он <Левитан> лет 25 не выставлял своих работ, и естественно, что о нем до сих пор никто не знал <...> Его работы, прежде всего, оригинальны. Это не старая живопись, но и не декаданс. Темы — мифология и буколика» (Е. Ежов. Выставка картин и рисунков А. И. Левитана.— «Новое время», 1911, 17 апреля, № 12605).

[19] Осип Иванович Трояновский (1867—?) — художник, помимо выставок МОЛХ его произведения экспонировались на некоторых передвижных.

[20] В делах этого Общества такое заявление находится. Кроме перечисленных лиц, его подписал художник М. И. Шестеркин (не издано; ЦГАЛИ).

[21] Владимир Владимирович Пржевальский — присяжный поверенный, племянник известного путешественника Н. М. Пржевальского.

По-видимому, Пржевальского отличала любовь к искусству. Он был членом I Всероссийского съезда художников и любителей художеств, а когда стал в 900-х гг. гласным Московской думы, то неоднократно выступал по вопросам управления Третьяковской галереей на стороне Остроухова, Боткиной и Серова.

[22] Обед в честь Дягилева состоялся 24 марта 1905 г. Если судить по автографам, оставленным на обороте меню этого обеда, на нем, помимо упомянутых Переплетчиковым лиц, присутствовали также Архипов, К. Коровин, И. Морозов, Первухин, Шехтель, С. Щукин и другие (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Речь Дягилева и комментарии к ней были напечатаны в журнале «Весы». В комментариях говорилось, что в речах, обращенных к Дягилеву, ораторы подчеркивали «его заслуги, как редактора-издателя «Мира искусства», прекращение которого оставило ничем не заполненный пробел в русской журналистике, и на замечательный подвиг — создание «Историко-художественной выставки портретов», образующей целую эпоху в истории русского искусства» («Весы», 1905, № 4, стр. 45).

В своей речи под названием «В час итогов» Дягилев с замечательной проницательностью говорил о будущем страны и ее культуре: «...Всякое празднование есть символ и всякое чествование больших или малых заслуг принято распространять от лица, которое чествуют, на ту идею, выразителем которой оно является. Однако мне не хотелось бы говорить теперь о правоте наших убеждений и о действительности наших попыток. Мы привыкли думать, что мы правы и только сила того убеждения, что «или мы или никто» и могла поддерживать нас в такой неравной борьбе за слишком очевидные истины. Я позволил бы себе взглянуть на смысл сегодняшнего вечера несколько иначе. Нет сомнения, что всякое празднование есть итог, всякий итог есть конец <...> И с этим вопросом я все время беспрерывно встречался за последнее время моей работы. Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца,— есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории? <...> Я заслужил право сказать это громко и определенно, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо. Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, невыносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов, и тем став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому, без страха и неверья, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики».

С. Д. МИЛОРАДОВИЧ

Сергей Дмитриевич Милорадович (1851—1942) — исторический живописец и жанрист, учился в Училище живописи (1874—1878), затем преподавал в Училище иконописания, а с 1894 г.— в Училище живописи, с того же года член ТПХВ, академик (с 1909 г.).

По словам В. Н. Бакшеева, это был человек «спокойный, уравновешенный, с ним было очень приятно говорить о живописи. У него был широкий кругозор, он одинаково любил и понимал пейзаж, бытовой жанр и исторический» (В. Н. Бакшеев. Воспоминания. М., 1963, стр. 63).

Известны два шаржа Серова на Милорадовича, исполненные в 1900-е гг.

Впервые печатаемые мемуарные записи Милорадовича извлечены из его неизданных воспоминаний о художниках-современниках, с которыми ему довелось встречаться в течение своей долгой жизни. Рукопись воспоминаний хранится в ЦГАЛИ.

Встречи в Училище живописи, ваяния и зодчества

<К началу 1898 года был утвержден новый устав Училища и были намечены некоторые реформы в преподавании. В частности> был поставлен вопрос, кого приглашать из художников в портретную мастерскую. Отправились просить Поленова. Но как ни старались его убеж-

дать, особенно Пастернак, что ему будет теперь хорошо в Училище, он отказался. «Советую,— говорит,— вам взять Костю Коровина. Он подымет дух Училища, я сам у него теперь учусь». Это были точные его слова. Но за Костю Коровина пока голосов не было. Предложили мне поехать к Сурикову и спросить, не согласится ли он. Я поехал к Сурикову и передал Василию Ивановичу желание преподавателей иметь его руководителем мастерской в Школе. «Это,— говорит,— в котле-то кипеть, ну, скажите, хорошо ли вам? Нас таких независимых, как я, один, другой да и обсчитался и мы должны дорожить своей свободой». После отказа Сурикова обратились к Серову и просили его из натурного класса перейти в мастерскую. «Как учить рисовать портрет или жанр, я не знаю. Если пойду в мастерскую, то буду ставить в ней женскую натуру». В натурном он ставил мужскую. С этим предложением все согласились.

Валентин Александрович Серов был прямой, воспитанный и честный человек. Своими личными качествами скоро приобрел уважение среди товарищей по службе и учащихся. Преданный своему делу, он особенно был неутомимый работник на ученических экзаменах. С сигарой в губах, между сотнями развешанных и разложенных на полу эскизов, рисунков и этюдов медленно он ходит и внимательно их рассматривает, отыскивая проблески молодых талантов.

— Какие есть таланты,— указывал нередко он на ученические эскизы,— а как начнет учиться, непременно испортится.

Когда Серов провел первый год своих занятий с учениками в натурном классе, на экзамене он указал на две работы, как лучшие — Шемякина и Юона. При этом высказал свое мнение, что полезно бы им еще год поработать. Совет преподавателей согласился оставить их на второй год в натурном классе. На следующий год, на годичном экзамене, указывая на этюды Юона, говорит: «Этот стал какой-то «мыльный», а этот, Шемякин, «сырой». Возможно, они утомились, работая два года у Серова, или дошли до известного предела и не могли более развивать свои живописные способности.

На совете преподавателей всегда раскладывались листы бумаги и карандаши. Мне приходилось сидеть между Серовым и Кориным[1]. Оба художника рисовали безукоризненно, схватывая портретное сходство сидящих вокруг стола лиц. Но характер их работы был различный. У Корина был холодный анализ, он работал умом и опытом, черту ставил на месте сразу, и ему не нужна была резина. У Серова был живой темперамент и работал он не только умом, но и чувством, он несколько раз сотрет резиной положенную им черту карандашом, и, когда найдет ее вполне удовлетворительной, тогда продолжает рисовать дальше. Корин просто относился к портрету, выражая видимое сходство лица. Серов старался поглубже проникнуть в характер изображаемого лица, найти в нем отрицательную психологическую сторону характера

и подчеркнуть ее. «Я злой, злой»,— говорил он нередко про себя. И это было вполне справедливо не только в его изумительных, превосходных шаржах, но и в замечательных портретах, например, графини Орловой — громадная шляпа и маленькая в ней головка. А Гиршманы? Или Ида Рубинштейн? До Серова многие художники изображали танцовщиц (Дега, Каульбах и др.) в красивых движениях и изящных костюмах. Серов же Иду Рубинштейн написал сидящей в спокойной позе и совершенно обнаженной. Хорошо зная анатомию, он желал анатомически верно и правдиво передать характер телосложения знаменитой танцовщицы и вполне достиг этого. Серов это произведение свое (злое) признавал очень удачным и был им доволен.

У меня сохранился набросок его: Репин вывозит передвижную выставку. С падающими каплями пота он везет тележку, нагруженную передвижниками[2]. Он рисовал это, когда ушел с передвижной в «Союз»[3]. Как-то на общем собрании преподавателей довольно бурно выступал архитектор Быковский[4] против директора Львова. Было это во время войны англичан с бурами. Серов, со свойственным только ему юмором, *изобразил Быковского в бурской шляпе с конем, которого он держит* под уздцы[5].

Серов был приглашен написать портрет с президента Училища — великого князя Сергея Александровича. Портрет был начат, но после нескольких сеансов Серов берет под мышку начатый им портрет и неожиданно с князем раскланивается. «Не выходит»,— говорит. Князь только улыбнулся (передавал об этом Львов).

...В Москве появился художник Грабарь. О покушении на его жизнь на Кавказе нам сообщил Пастернак, и о нем было много разговоров[6]. Откуда он появился, я не знал, и что он собой как художник представлял. С вопросом этим я обратился к Серову. «Вы хотите знать!» Серов вытянул крахмальную манишку из правого рукава, просунул между указательным и средним пальцами большой палец, сжал свой маленький кулачок, нагибая и поворачивая его в разные стороны, ответил мне: «Вот вам Грабарь». Своей мимикой, движением головы, руки или ноги удивительно как он умел выразить или подчеркнуть свою мысль.

...На вечерних занятиях Н. А. Касаткин[7] поставил по одну сторону Венеру, а по другую обнаженную женскую модель. Когда на экзамене Серов увидел это новаторство и отступление от программы в фигурном классе, он возмутился.

— Скажите, пожалуйста,— обращаясь к Касаткину раздраженно, спросил он,— что же мне-то теперь делать в мастерской, когда вы в фигурном классе ставите женскую модель.

...Едва ли знал Поленов хорошо своего любимца К. А. Коровина и способность его к педагогическому труду, когда рекомендовал его в мастерскую взамен себя. Большинство учеников ему говорили:

— Придет Константин Алексеевич, поговорит о Сезанне, предложит записочки тем, кто желает посетить собрание картин его приятеля — Морозова, иногда спросит, не нужно ли кому денег и уходит из мастерской.

Долго молчал Серов и наконец как-то высказал:

— Ведь я не знал, что Костя такой вихлястый.

Однажды мы собрались по обыкновению на экзамен. Присутствие Кости было необходимо, так как экзаменоваться должны были его ученики, а его не было. Проэкзаменовали эскизы, а он не является. Серов взволновался: «Подайте,— говорит служителю,— мне бумагу и чернила». И в присутствии всех пишет: «Костя, сегодня 19-е число — экзамен в училище, а завтра 20-е» (20-го выдавали жалование). «Отнесите,— говорит Серов,— без замедления эту записку в «Метрополь» Коровину». Через полчаса взволнованный в класс вбегает Костя. «Что такое, что такое случилось?» — обращается он к Серову. «Экзамен твоих учеников»,— отвечает ему спокойно Серов.

...В 1907 году мною была окончена картина «Суд над Никоном патриархом». Работать над этой вещью мне пришлось довольно долго. Перед открытием выставки я заболел и слег в постель. Проведать меня зашел Архипов. Он возвратился с открытия передвижной выставки в Историческом музее и между прочим сообщил, что комиссия в лице Серова, Остроухова и Карзинкина обсуждает приобретение моей картины в Третьяковскую галерею. Особенно она нравится Серову. «У этого боярина в картине,— говорит он,— как будто бы рыбья кость осталась еще в бороде после сытного обеда»[8].

...Революция 1905 года значительно потрясла основы московской школьной жизни <...> Не взирая на все принимаемые меры со стороны преподавателей, строгие экзамены, в Школу вливается разнобой учащихся всех левых течений искусства. Зараза модернизма проникает во все классы, не исключая мастерской Серова <...> Серов теперь говорит в совете преподавателей:

— Надо запретить учащимся посещать Щукинскую галерею[9].

...Прослужив двенадцать лет в Училище живописи, Серов покидает его в 1909 году, причем он выразил желание проститься с преподава-

лями-живописцами, но не в помещении Школы и без школьной администрации. Недовольство Серова директором началось задолго до его ухода по следующему поводу. Скульптор Голубкина А. С. желала вторично поступить в школу в фигурный класс, из которого она раньше выбыла. По этому поводу ею было подано прошение в совет преподавателей, и совет решил Голубкину принять в фигурный класс. Но когда, по докладу директора, это дело поступило на утверждение президента, оно приняло неблагоприятный исход: Голубкиной было отказано. С этого времени Валентин Александрович Серов стал смотреть на директора подозрительно и недоверчиво.

Директор Львов по образованию был юрист. На собраниях совета преподавателей он не любил прямо высказывать свою мысль, и к выражению этой мысли он нередко подходил с туманной и мало понятной диалектикой.

Слушая речь директора на совете, Серов, обращаясь ко мне, тихо спрашивал:

— А не знаете ли, где тут собака зарыта?

На ученических экзаменах по живописи, где всегда присутствовал директор, и если он стоял рядом с Серовым и желал высказать свое мнение по поводу ученических работ, то последний отворачивался от него и уходил в сторону, давая понять, что это не его дело.

Прощальный наш вечер с Серовым был в ресторане «Метрополь» и прошел в дружеской беседе[10].

— Вступая двенадцать лет тому назад в школу,— говорил Серов,— я не рассчитывал встретить такую мирную и дружную работу. Мы все, так сказать, двигались по одним рельсам, и мне с вами расставаться, признаюсь, не хотелось бы.

После сказанных им слов все упрашивали его не покидать Школу и продолжать совместную учительскую работу. «Подумаю»,— ответил он. В течение двенадцати лет, можно сказать, он был во главе живописного отдела. Культурный художник, корректный товарищ и честный работник, художник, обладающий живописью, рисунком и творчеством,— все эти свойства ставили его выше других. Другого Серова между нами не было, который мог бы заменить покинутую им мастерскую. Через непродолжительное время с Серовым встречается Пастернак и спрашивает его: думает ли он и когда вернуться в Школу.

— Чтобы идти опять и учить Ларионовых[11] и Машковых, да ну их к черту, не могу,— ответил Серов.

Эти слова, которые он решился высказать Пастернаку, явно показывают, что модернизм, проникнувший в его мастерскую и с которым трудно ему было бороться, окончательно заставил его покинуть московскую Школу. Принятый по его личному ходатайству перед советом в его мастерскую Илья Машков и другие члены «Бубнового валета» неува-

жительно относились к советам и руководству Серова. Зараженные модернизмом, особенно Машков, упорно шли против реального направления и авторитет Серова не признавали[12]. Что же оставалось Серову? Он решил покинуть Школу[13].

<...> Когда убедились, что Серов не вернется в Школу, на совете преподавателей был поставлен вопрос, кем его заменить в мастерской. Предложили по старшинству Архипову, но он отказался. Затем Пастернаку, который тоже отказался. Тогда было предложено Коровину избрать себе товарища в мастерскую. И он избрал Малютина, который преподавал в общеобразовательном отделении, что и было утверждено советом. Если бы Малютин в Серовской мастерской поставил задачей писать портреты, он бы не уронил своего авторитета. Но слабо зная анатомическое построение и пропорции человеческой фигуры, он не мог продолжать дело Серова. Теперь работы учеников натурного класса, которыми руководили Архипов и Пастернак, по своему серьезному исполнению стояли куда выше ученических работ мастерской Коровина и Малютина. Коровин был «вихлястый», как охарактеризовал его Серов. Увлеченный театральными заказами, он нередко забывал, что ему нужно посетить его мастерскую в Школе. Вечерние занятия с женской натуры, которые Серов признавал необходимыми, с уходом его или были без руководителя, или прекращались совсем. Коровин и Малютин были безусловно талантливые художники, но художники преимущественно мазка и красок, а не рисунка, а живопись их учеников без знания рисунка не могла быть такой дисциплинированной, как она была при Серове...

КОММЕНТАРИИ

[1] Алексей Михайлович Корин (1865—1923) — живописец, ученик (1884—1889) и затем преподаватель (1892—1918) Училища живописи, член ТПХВ (с 1895 г.), академик (с 1912 г.).

[2] В каталоге выставки произведений Серова (М., 1953, стр. 53) карикатура почему-то имеет название «Репин и 30-я передвижная выставка», хотя она была исполнена в марте 1903 г. и потому речь скорее могла идти о XXXI передвижной выставке. Ныне рисунок — в ГТГ.

[3] Здесь Милорадович ошибается: Серов рисовал эту карикатуру три года спустя после выхода из ТПХВ. Кроме того, Серов не ушел в «Союз русских художников», ибо выставлялся в «Мире искусства».

[4] Константин Михайлович Быковский (1841—1906) — архитектор, академик архитектуры (с 1881 г.). По его проектам в Москве были воздвигнуты здания университетских клиник на Девичьем поле, дом Госбанка, университетская библиотека, Зоологический музей на улице Герцена и другие. С 1870 г. Быковский стал преподавателем архитектуры Училища живописи. Он был также председателем Московского архитектурного общества, МОЛХ и первого съезда русских художников и любителей художеств в 1894 г.

Среди современников Быковский пользовался большим уважением и заслуженным авторитетом. Когда после смерти П. М. Третьякова встал вопрос о попечителе галереи, Репин в письме к В. М. Голицыну (от 26 марта 1899 г.) назвал кандидатом Быковского и так охарактеризовал его: «...человек бескорыстный, деятельный, весьма сведущий, настойчивый, блюститель порядка и правды; сам художник, архитектор — незаменимый в хозяйственном отношении здания и имущества,— человек солидного образования» (Репин. Письма к художникам, стр. 134). Как председатель МОЛХ Быковский «стремился к тому,— утверждал другой современник,— чтобы Общество по-прежнему оставалось тем художественным центром, где люди, преданные искусству, могли бы находить благородную почву для общения. Поставленную задачу он разрешил в значительной, если не в высокой мере» (Н. В. Некрасов. К. М. Быковский. К постановке ему памятника на общественный счет.— «Известия общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 4, стр. 128). Когда в 1905 г. на его имя была наброшена тень, то Серов и другие преподаватели училища — среди них А. Васнецов, Н. Касаткин, С. Волнухин, В. Бакшеев, С. Милорадович, С. Иванов, А. Архипов — выступили на его защиту, свидетельствуя «искреннее уважение» к нему «как преподавателю и человеку, ставящему выше всего безупречное исполнение своего долга» (Письмо в редакцию.— «Русские ведомости», 1905, 20 ноября, № 306).

[5] Местонахождение серовской карикатуры на Быковского неизвестно.

[6] Покушение на Грабаря с целью ограбления произошло осенью 1908 г. (См. Грабарь. Автомонография, стр. 222).

[7] Николай Алексеевич Касаткин (1859—1930) — живописец, ученик (1873—1883), затем преподаватель Училища живописи (с 1894 г.), член ТПХВ (с 1891 г.), академик (с 1898 г., одновременно с Серовым).

Касаткин и Милорадович вели в училище фигурный класс. А. М. Герасимов, вспоминая годы ученичества у них, писал: «В преклонных годах, на редкость мягкосердечный, Милорадович был нетребовательным учителем. Касаткин, напротив, придирчиво относился к учащимся» (Александр Герасимов. Жизнь художника. М., 1963, стр. 66). Другой ученик и друг Касаткина Я. Д. Минченков, говоря о нем, не мог скрыть «черт, вносивших некоторый холод в его отношения к учащимся и товарищам-передвижникам» (Минченков, стр. 148). А вот как отзывался о Касаткине спокой-

ный и уравновешенный Милорадович: «Человек он был крайне самолюбивый и тщеславный и всегда желал быть впереди других, нарушая программу своего класса. Мне было очень трудно совместно с ним вести педагогическую работу, что продолжалось около двадцати лет» (С. Д. Милорадович. Воспоминания. — Не издано; ЦГАЛИ). А Переплетчиков, пользовавшийся репутацией человека общительного и в то же время «себе на уме», высказался о нем еще резче: «Касаткин — это иезуит, толстовец на государственной службе, этим все сказано. Его из товарищей никто не любит, все чувствуют, что «продаст», но продаст честно, благородно, с убеждением, исходя из принципа высокого. Ведь не виноват же он, в самом деле, что как нарочно, эти высокие принципы совпадают с его личными выгодами» (запись в дневнике от 21 мая 1901 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

[8] Картина Милорадовича «Суд над Никоном патриархом» не была приобретена советом Третьяковской галереи.

[9] Об этом же рассказывает в своих воспоминаниях С. А. Щербатов: «Серов однажды в беседе со мной поделился своим ужасом от влияния, оказываемого импортированными из Парижа картинами крайних направлений, на его учеников: «После перца школьные харчи не по вкусу, хоть бросай преподавание, ничего больше слушать не хотят. Каждый «жарит» по-своему, хотят догонять Париж, а учиться не желают. Уйду! Мочи нет! Ерунда пошла!..» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 39, 40).

[10] В архиве Серова находится следующая краткая записка от 27 февраля 1909 г.: «Дорогой Валентин Александрович! Мы все собрались с искренним желанием увидать вас. Ждем вас в «Метрополе». Конст. Коровин, Н. Клодт, А. Степанов, С. Милорадович, С. Волнухин, Горский, А. Архипов, Н. Касаткин, С. Иванов, Пастернак, В. Бакшеев, С. Малютин, А. Корин. Ждем ответа» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

[11] Михаил Федорович Ларионов (1881—1964) — живописец, график, член «Бубнового валета», вместе с Н. С. Гончаровой — организатор «Ослиного хвоста» (в 1911 г.), основатель «лучизма». Как постановщик и декоратор участвовал в дягилевских постановках в Париже балетов С. С. Прокофьева: «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1921) и «На Днепре» (1932).

[12] В другом месте своих воспоминаний Милорадович вновь возвращается к натянутым отношениям, сложившимся между Серовым и Машковым: «Когда была открыта мастерская Серова женской натуры в Училище живописи, к нему обратился Машков и со слезами на глазах (так на Совете Училища говорил Серов) просил его ходатайства перед Советом преподавателей о принятии его в мастерскую. Ходатайство Серова было уважено, и Машков поступил в его мастерскую. И вот тут-то получилось совершенно неожиданное для Серова. Машков развернул свою модернистическую способность в изображении женской натуры, писал ее цельными зелеными, красными и желтыми цветами. «Что же это он делает?» — спрашивали Серова преподаватели на экзамене в недоумении при взгляде на работу ученика Машкова. Серов пожимал плечами. «Говорит — доведу до реальной правды». В конце концов

довел Серова до того, что последний бежал из школы» (С. Д. Милорадович. Воспоминания.— Не издано; ЦГАЛИ); см. также т. 1 настоящего изд., стр. 413, 414, и прим. 59, 60, стр. 476, 477.

Упоминаемое Милорадовичем ходатайство Серова о Машкове перед советом преподавателей училища не обнаружено. Очевидно, оно было устным и высказано было в связи с заявлением Машкова от 31 марта 1908 г., в котором тот просил допустить его «к продолжению занятий в портретно-жанровой мастерской Серова и Коровина» (не издано; ЦГАЛИ). Эта просьба была удовлетворена. Из училища Машков выбыл в 1909/10 учебном году, не окончив полного курса (удостоверение от 27 августа 1913 г.— Не издано; там же).

[13] В отличие от Милорадовича, связывающего в большой степени уход Серова с его выступлением в защиту Голубкиной, Грабарь заявляет о чисто художественно-педагогических обстоятельствах, повлекших такое решение: «...официально выставленная им причина — неуважение его просьбы о допущении Голубкиной для занятий в скульптурную мастерскую — была только последним толчком. Он давно уже собирался уходить, ясно понимая, что между ним и значительной частью его учеников рухнули последние устои соединяющего их моста и открылась бездна. Они рвались к абсолютной, не терпящей рассуждений и не переносящей никаких «но» свободе, а он твердо верил, что в школе ее быть не должно и что даже та относительная свобода, с которой он под напором духа времени мирился, шла во вред делу. «Поставить бы им гипсы и засадить острым карандашиком оттачивать глазок Люция Вера»,— говорил он совершенно серьезно, ибо рисование с гипса нисколько не считал «допотопным методом». Видя, что его все равно не поймут, ибо говорят они на совершенно различных языках, и зная ясно, что моста никак не наведешь, он предпочел уйти, ибо питал органическое отвращение ко всем видам принуждения. Нечего и говорить, что он поступил так, как и должен был поступить человек, ничего так не терпевший, как всякие компромиссы» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 32—34). Такое объяснение Грабарь дает, ссылаясь на самого Серова. И все же решение Серова оставить училище и вообще больше не преподавать в «казенных» учебных заведениях (см. т. 2 настоящего изд., стр. 202) представляется более достоверным как своеобразный протест против властей, а не учеников, увлекавшихся модернизмом (см. т. 1 настоящего изд., стр. 42, и прим. 67, стр. 87).

В. Н. БАКШЕЕВ

Василий Николаевич Бакшеев (1862—1958) — живописец, художественное образование получил в Училище живописи (1877—1887), член ТПХВ (с 1896 г.). Одновременно с Серовым Бакшеев стал (в 1897 г.) преподавателем училища, в котором работал до 1918 г. В послереволюционное время Бакшеев продолжал заниматься преподавательской деятельностью, с 1947 г. — действительный член Академии художеств, народный художник СССР.

Печатаемые ниже записи Бакшеева о Серове извлечены из его книги «Воспоминания» (М., 1963, стр. 52, 53, 54, 66, 72).

Из книги «Воспоминания»

...В Училище открылся новый класс, так называемый «высший», где работали, главным образом, с женской натурой, обнаженной и одетой. Руководить им предложили В. А. Серову, предполагая, что он будет один преподавать в этом классе. В. А. Серов заявил, чтобы и в этом классе преподаватели работали через месяц: один месяц руководит он — Серов, а на следующий месяц — другой преподаватель, и предложил пригласить К. А. Коровина. Таким образом, в «высшем», как и в других классах, было два преподавателя.

...Самая напряженная и утомительная работа была в училище во время годичных экзаменов, когда оценивались работы учащихся за год во всех классах как по рисунку, так и по живописи; а в училище было одиннадцать классов, и надо было просмотреть работы каждого ученика и поставить отметки. Во время просмотра работ учащихся меня поражала энергия В. А. Серова: он всегда был рядом с преподавателем, в классе которого просматривались работы, он очень верно определял достоинства и недостатки в работах учащихся. Часть преподавателей уставала и садилась на табуретки отдохнуть, а семь-восемь преподавателей продолжали просматривать работы и ставили отметки. Серов никогда не отдыхал, начиная с начального класса и кончая мастерскими, он все время был рядом с преподавателем класса и очень внимательно разбирал работы учащихся. Когда он решил уйти из училища, мы, преподаватели, устроили ему прощальный вечер. Все просили его остаться, но он решительно отказался.

— Я устал,— говорил Серов,— я отдавал всего себя делу преподавания, с мясом и кровью, но больше не могу.

Это была, конечно, большая потеря для училища. Серов был совершенно беспристрастным в оценке работ учащихся, у него не было любимцев, он относился ко всем объективно. Все преподаватели любили и уважали его; с его уходом мы почувствовали, что ушел главный руководитель, понимающий живопись и рисунок. Он при оценке работ учащихся ясно видел, что это за работы — творческие или же ремесленные, бездушные.

Просмотр работ учащихся мы начинали с десяти утра и оканчивали в час дня. Потом перерыв — завтракали и с двух часов продолжали работу до семи вечера. Помню, как-то раз входим в фигурный класс, в котором дежурным преподавателем был Н. А. Касаткин, и видим, что одна из досок, на которых обыкновенно ученики прикалывали свои этюды, была снята с мольберта и поставлена к стене. Серов обратился к помощнику инспектора, который записывал отметки за работы учащихся в журнал. Очень часто работы учащихся снимались с мольберта и не экзаменовались потому, что ученик не внес плату за учение (плата была небольшая — 15 рублей за полугодие). Касаткин на вопрос Серова ответил: «Это я снял работу, потому что я поставил для учеников следующую задачу: написать женщину, задрапированную в белую ткань и освещенную с одной стороны холодным светом из окна, а с другой, теневой стороны, освещенную теплым светом от керосиновой лампы; теневую сторону, освещенную теплым светом, написать охрами, не употребляя кадмиума. Половинкин[1], работу которого я снял, употреблял кадмиум. Поэтому я ее и снял». Серов обратился к обслуживающему этот класс человеку и сказал: «Никифор, поставь работу на мольберт». Никифор поставил. Этюд был хороший. Серов посмотрел на работу и сказал: «Первая кате-

гория».— «Позвольте,— возразил Касаткин,— в какое же положение вы ставите меня перед учащимися?» — «Мы вас не ставим,— ответил Серов,— вы сами поставили себя. Можно поставить натуру для живописи масляными красками или для акварели, для темперы. Но такую задачу ставить, как поставили вы,— нельзя». Весь состав преподавателей согласился с оценкой, предложенной Серовым. В. Половинкину поставили первую категорию.

...До 1903 года я жил на углу Знаменки и Арбатской площади, а Валентин Александрович Серов жил в Ваганьковском переулке[2], и мы часто возвращались из училища после заседания совета преподавателей вместе. Вспоминаю разговоры наши во время дороги. Я как-то сказал Серову:

«Неприятно писать заказные портреты».— «Нет,— ответил Серов,— заказной портрет писать полезно. Хоть лопни, тресни, а написать надо, это как кнутик подстегивает, ну, а насчет сходства у меня в глазу аппаратик развит. Трудно в портрете найти позу, хочется написать так, чтобы это не был портрет портретович, а чтобы в нем было характерное для данного портрета, живое».

Разговорились как-то про рисунок, я сказал:

— Я очень люблю рисунки Тициана, в них так много жизни, правды.

Серов, немного погодя ответил мне:

— Хочется взять, нарисовать по-другому, но трудно, стариков не перепрыгнешь.

...Мне В. А. Серов говорил, что на Международной выставке картин в Милане, в 1911 году, была картина Репина «Дуэль». Действие происходит на полянке в лесу. На одну часть поляны падает солнечный луч. Публика, входя в зал, где находилась картина Репина,— зал этот освещался верхним светом,— смотрела на картину, а потом на потолок, думая, что солнечный свет пробивается сквозь рамы верхнего света,— до того реально, правдиво был написан солнечный луч на поляне. За эту картину И. Е. Репин получил первую премию, и картина была куплена для местного музея[3].

КОММЕНТАРИИ

[1] Владимир Прокофьевич Половинкин (1878—?) — художник, ученик Училища живописи в 1897—1906 гг., затем учитель рисования Усть-Медведицкой женской гимназии в Донской области.

Петров-Водкин писал о нем: «Бесхарактерный, казалось бы, в жизни, он был дико упорен в работе и рос взрывами, скачками, бросаясь из одной крайности в другую. К выпуску из училища он заинтересовал меня, казалось, прочно найденной системой монохромного оцвечивания натуры на близких гаммах. Серов приветствовал этот подход Половинкина к живописи, плотной и хорошо слаженной» (К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, стр. 344).

[2] Здесь Бакшеев допустил неточность: в Ваганьковском переулке, в доме Клюкина (теперь — улица Маркса — Энгельса, д. 21) Серов стал жить лишь с осени 1908 г. Таким образом, передаваемый ниже Бакшеевым его разговор с Серовым мог происходить или в другое время или при других обстоятельствах.

[3] Картина Репина «Дуэль» (другое название «Простите») впервые экспонировалась в 1897 г. на венецианской выставке и пользовалась большим успехом. Спустя два года, с другой выставки, но в той же Венеции, о ней писали: «Известная картина И. Репина «Дуэль», наделавшая здесь так много шума и особенно сильно поразившая всех художников красивым эффектом вечернего, красноватого освещения, сделала то, что теперь на картинах многих художников частенько попадается этот последний багрово-красный луч солнца. Итальянцы так и называли этот эффект «свет Репина» «Luce di Repin» <...> Здесь по поводу названной картины И. Репина говорят много. Художники все твердят, что в ней сказался «нерв большого артиста» и что такие вещи не часто пишутся» (Н. Кравченко. Международная выставка. II.— «Новое время», 1899, 9 августа, № 8422). Картина поступила не в музей, как утверждает Бакшеев, а в зарубежное частное собрание. В Третьяковской галерее имеется один из вариантов «Дуэли».

Б. М. КУСТОДИЕВ

Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927) — живописец, график, театральный художник; учился в Академии художеств (в мастерской Репина), участник выставок «Союза русских художников», «Мира искусства», «Нового общества художников» и других; академик (с 1910 г.).

В своих воспоминаниях Петров-Водкин утверждает, что Серову якобы не совсем импонировало своеобразие дарования Кустодиева (см. т. 2 настоящего изд., стр. 215, 216). Тем не менее это не мешало Серову ценить Кустодиева как художника и неоднократно предлагать совету Третьяковской галереи приобрести некоторые его произведения (письмо Серова к Остроухову весной 1903 г.— Не издано; отдел рукописей ЛБ; письмо к А. П. Боткиной от 13 апреля 1906 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). В частности, в 1907 г. при содействии Серова картина Кустодиева «Ярмарка» вошла в состав Третьяковской галереи. Тогда же в печати Серов назвал его и Малявина «настоящими художниками» (К. Смурский. К уходу Репина. Беседа с В. А. Серовым.— «Столичное утро», 1907, 7 октября, № 108). И позже творчество Кустодиева продолжало привлекать к себе внимание Серова. В этой связи примечательны слова А. Филиппова, редактора журнала «В мире искусства»: «После приобретения картины Кустодиева <«Семейный портрет»> австрийским министерством народного просвещения мне пришлось побывать в Москве. Из бесед с одним выдающимся художником, членом комиссии по приобретению картин для московской Третьяковской галереи, мне пришлось коснуться истории с картиной Кустодиева. И здесь-то я услыхал запоздалые горькие сетования: иностранцы, мол, перехватили картину, которая уже намечена была к приобретению в крупнейшее наше национальное собрание» (А. Филиппов. Зарубежные впечатления.— «В мире искусства», 1909, № 1, стр. 8). Человеком этим был Серов, так как членом совета галереи и художником являлся лишь он один.

В свою очередь Кустодиев, по словам его дочери Ирины Борисовны, «Серова очень любил, но отмечал, что он всю жизнь «искал себя» (Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л., 1967, стр. 318).

Упоминания о Серове в письмах Кустодиева и в беседах с ним печатаются по изданию: «Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике» (Л., 1967, стр. 53, 54, 65, 118, 119, 123, 131, 203, 229, 230, 245, 255).

Письма и беседы

1. КУСТОДИЕВ — И. С. КУЛИКОВУ[1]

8 декабря <1900 г.> Петербург

Ждал я, Иван Семенович, открытия выставки, чтобы написать тебе. Выставка международная в Обществе поощрения... некоторые из <картин>... были и на Парижской выставке, и есть даже премированные.

Нельзя сказать, чтобы была хорошая. Есть пять-шесть вещей хороших, но они до того теряются в массе посредственных и плохих, что кажется, будто все эти картины ты уже видел <...> И вот ходишь по такой выставке и начинаешь больше ценить наших, как Серова, напр<имер>; да он такой мастер, что смело может встать с ними совсем рядом. Можно только радоваться, что наши не только отстали, как обыкновенно говорят, но, кажется, нагоняют, если уже не догнали <...>

2. КУСТОДИЕВ — Ю. Е. ПРОШИНСКОЙ[2]

3 декабря <1902 г.> Москва

...Пошел искать выставку «Мир искусства»... Она почти вся состоит из виденных уже нами картин, есть только несколько новых. Мне особенно понравился портрет мужской Серова[3] <...>

3. КУСТОДИЕВ — Ю. Е. КУСТОДИЕВОЙ

26 ноября/9 <декабря> 1911 г. Leysin

...Получил я твое письмо сейчас с этой ужасной новостью — умер милый Серов — умер наш лучший, чудесный художник-мастер. Как больно

все это — как не везет нам на лучших людей и как быстро они сходят со сцены... Меня это все взволновало очень — я так ясно его вижу живым, хотя давно мы с ним последний раз виделись — весной в Петербурге. От чего он умер? Два раза он был очень болен, почти при смерти и два раза вывертывался — был крепкий. Вероятно, скоропостижно. Я, как нарочно, плохо получаю газету, не аккуратно, а потому не знаю подробностей, видимо, завтра будут[4]. Конечно, для него самого теперь уже все безразлично — только для нас всех, оставшихся, осталось большое обаяние его творчества, которое долго, долго сохранится.

Шлю сегодня телеграмму его жене, хотя не знаю адреса — но думаю, что дойдет, его ведь все знали в Москве.

А у нас пасмурная погода — снег, туман, ветер — так неприятно и тоскливо.

Вероятно, его уже похоронили вчера — как это ужасно... Как несправедлива эта смерть в самой середине жизни, когда так много можно еще дать, когда только и начинают открываться широкие и далекие горизонты. Особенно у него в последних вещах, эта глубина и проникновенность, это самое драгоценное в душе художника, когда он уже не пишет, а творит и очаровывает. Как я жалею, что меня нет в России и я не могу быть на его похоронах — чувствую какую-то всегда виноватость, что ты вот остался — а вот того, лучшего и близкого, нет <...>

4. КУСТОДИЕВ — Ф. Ф. НОТГАФТУ[5]

5(18) декабря 1911 <г.> Leysin

...Как жалко милого, чудесного Серова! Как он сорван в самый лучший, пышный расцвет. Как чувствовалось, что в своих последних вещах он пишет большое, вечное. Зато как завидна такая смерть сразу — без изнурительной медленной болезни... Застану ли я выставку его, если она будет в Петерб<урге>? <...>

5. КУСТОДИЕВ — Ф. Ф. НОТГАФТУ

<16 марта 1912 г. Лейзен>

...Очень, очень Вам благодарен за присылку всех этих журналов со снимками с картин «Мир искусства». Мне очень понравилась Серебрякова, а Рубинштейн Серова — нет; быть может, она хороша в красках? Портр<ет> Орловой видел еще в Петерб<урге>. Живопись его пре-

восходна, мне только не нравится поза, и по обыкновению плохо написано платье. <...>

6. КУСТОДИЕВ — Ф. Ф. НОТГАФТУ

6 июня 1913 <г.> Juan les Pins

...Вспоминаешь Серова с его удивительными последними портретами и видишь, какой вздор у немцев выдается за истинное искусство. А эти там модернисты, подражающие французам! Как это все жалко. Нет, конечно, наши москвичи и сильнее, здоровее и в тысячу раз талантливее <...>

7. ИЗ БЕСЕД С В. В. ВОИНОВЫМ[6]

5 ноября 1921 г.

...В Академии Б. М. особенно увлекался Веласкезом и старался работать в близкой к нему обобщающей манере. Из современных мастеров его особенно увлекали Цорн и В. А. Серов — их уменье сразу, одним мазком выразить и обобщить форму <...>

27 февраля 1922 г.

...Кустодиев не любит «греческих» композиций Серова («Навзикая», «Европа»), которые совершенно «выпадают» из его творчества <...>

2 марта 1922 г.

...Говоря о портретах Серова, Б. М. особенно восторгался позднейшими: «За портрет Касьянова[7] или Гиршмана я отдал бы все ранние его портреты. В лучших портретах Серова характерное доведено до вершины. И, заметьте, заказчики были недовольны именно последними его работами, называя их «карикатурами» <...>

18 февраля 1923 г.

...Б. М. с сожалением отмечает, что не чувствует сразу пропорций или, случается, видит ошибки, но все-таки их делает и лишь потом ис-

правляет. «Это, по-видимому,— говорит он,— общий недостаток нашего художественного воспитания. Ведь Серов тоже мучительно добивался этих пропорций и отношений, у него нет, как, например, у Рубенса или Ван Дейка, ни одной головы как органического целого; есть великолепно схваченные глаза, рты, носы, но все это иногда как-то неловко слеплено друг с другом; не получается именно монолита, головы; у Репина — у того это есть».

Константин Андреевич <Сомов> говорит, что это достигается как-то сразу, чувством, об этом не следует думать, а как начнешь размерять, непременно наврешь и не выберешься из этого тупика. В. А. Серов то же самое — начинал великолепно, все ставил на свое место сразу (например, портреты артистов Художественного театра в собрании Гиршмана в Москве), и если останавливался на этой стадии, то создавал шедевры; но зачастую ему где-нибудь чудилась ошибка, тогда начинались исправления, размеривания, и часто ему даже не удавалось снова прийти к верной исходной точке, к правильно взятому с самого начала направлению <...>

5 мая 1923 г.

...Говорили о тяжелых условиях (материальных) работы художника, о неимоверном понижении цен на картины. По этому поводу Я. М. Каплан вспомнил о том, что В. А. Серов по заказу Общества присяжных поверенных писал портрет Турчанинова <...> и взял за него всего 1000 рублей. Работал он долго и специально для этого портрета приезжал несколько раз из Москвы. Тогда Я. М. Каплан поражался такой цене и спрашивал о причине такого продешевления у В. В. Матэ, который объяснил, что Серов не решился запросить больше, так как думал, что раз это «общественная организация», значит денег у нее немного, и боялся, что если спросить больше, то ему откажут. Но как раз эта «общественная организация» обладала значительными средствами, и цена, например, в 3000 рублей не вызвала бы никаких разговоров.

Борис Михайлович к этому добавил, что ему известны еще более разительные факты, державшиеся, правда, в секрете, когда В. А. Серов брал за портрет, уже имея большое имя, всего... 100 рублей. Так иногда он нуждался даже и в этой сумме <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] Иван Семенович Куликов (1875—1941) — жанрист и портретист, вместе с Кустодиевым занимался в мастерской Репина в Академии художеств и, так же как Кустодиев, помогал Репину в 1901—1903 гг. написать картину «Государственный совет»; академик.

[2] Юлия Евстафьевна Прошинская (1881—1942) — впоследствии жена Кустодиева.

[3] Речь идет о портрете М. А. Морозова (см. т. I настоящего изд., стр. 168, и прим. 11, стр. 177).

[4] Сотрудник московской газеты в интервью с врачом Д. Д. Плетневым, лечившим Серова, так рассказывал о причинах болезни и смерти художника: Серов «страдал грудной жабой, явившейся последствием перенесенной септицемии. Рентгеновское исследование сердца, сделанное тогда, показало, какое большое развитие принял склероз аорты, и с тех пор печальной развязки можно было ожидать ежеминутно. В последнее время Серов стал жаловаться на боль в груди. «Теперь уж — настоящая боль»,— говорил он. Между тем больной совсем не берегся и даже играл с детьми в городки, что, конечно, могло иметь самые тяжелые последствия. За несколько дней перед смертью Валентин Александрович был у Плетнева, и тот нашел его состояние очень ухудшившимся, советовал ему крайнюю осторожность, но Валентин Александрович даже не сообщил об этом своим домашним» («Раннее утро», 1911, 23 ноября, № 269).

[5] Федор Федорович Нотгафт (1886—1942) — коллекционер, поклонник художников круга «Мир искусства». В числе его друзей были Бенуа, Добужинский, Кустодиев. С 1920-х гг. становится крупным издательским работником («Аквилон», «Радуга» и др.). В конце 1920-х — 1930-х гг. Нотгафт был хранителем в Эрмитаже, позже художественным редактором Госиздата.

[6] Всеволод Владимирович Воинов (1880—1945) — художник, искусствовед, музейный деятель, первый биограф Кустодиева, о встречах и беседах с которым на протяжении последних лет он вел подробные дневниковые записи.

[7] Александр Васильевич Касьянов — известный сибирский коммерсант, имевший влияние и в московских торгово-промышленных кругах (см., в частности, «Голос Москвы», 1907, 8 декабря, № 284, где приводится беседа с ним).

Серов исполнил портрет Касьянова в 1907 г. (ныне в Томском областном краеведческом музее). Грабарь считает, что портрет «хорошо взят». По его словам, «Серову хотелось выразить глухоту Касьянова» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 339).

И. И. БРОДСКИЙ

Исаак Израилевич Бродский (1884—1939) — художник, заслуженный деятель искусств РСФСР, директор Всероссийской Академии художеств.

Дарование Бродского привлекло Серова еще в 1906 г., когда тот был учеником Репина в Академии художеств. По словам журналиста Н. Г. Шебуева, Серов, ознакомившись с работами молодого Бродского, хорошо о них отозвался (см. т. 2 настоящего изд., стр. 411, 412).

За одну из картин, представленных в 1908 г. на весеннюю академическую выставку, Бродский получил звание художника и заграничную поездку. Побывав на выставке, Серов писал А. П. Боткиной: «Обратили ли внимание на небольшие вещи Бродского? С моих слов председатель наш принципиально считает желательным приобретение Бродского» (письмо от 16 ноября 1908 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Хотя работы Бродского и не были тогда куплены галереей, слова Серова, его желание поощрить молодого художника, были ценными для него. Именно в те дни по адресу выпускника Академии незаслуженно делались самые резкие отзывы: «Совершенным недоразумением является Бродский в области живописи. Его «Теплый день» наносит прямо оскорбление зрителю» (Сергей Городецкий. Конкуренты. На выставке Академии художеств.— «Утро», 1908, 10 ноября, № 24).

А другой рецензент, выражая удивление, что «за такие картины в Академии поощряют», издевательски советовал смотреть упомянутую картину «вверх ногами». «Тогда,— писал критик,— возможно, что в ней отыщутся достоинства» (Меценат. Конкурсная выставка в Академии художеств.— «Петербургская газета», 1908, 5 ноября, № 305).

С молодых лет Бродский относился к Серову с великим пиететом. Вот что он, в частности, писал: «Помню, с каким большим волнением я ожидал появления на выставке Серова, Репина. Каждое слово, каждая реплика этих художников были для меня важными и значительными» (И. И. Бродский. Статьи, письма, документы. М., 1956, стр. 243).

Печатаемый ниже отрывок из письма к А. М. Горькому в 1910 г. дается по изданию: «И. И. Бродский. Статьи, письма, документы» (М., 1956, стр. 223); три других извлечены из его книги «Мой творческий путь» (Л.—М., 1965, стр. 65, 66, 89, 93).

Воспоминания и письма

1. ИЗ ПИСЬМА К А. М. ГОРЬКОМУ

<20-е числа декабря 1910 г.>[1]

...Валентин Александрович был у меня и смотрел мои работы, некоторыми вещами он прямо восторгался. Портрет[2] он нашел хорошим по сходству, есть много прекрасных мест в портрете, но в общем он скучен, в особенности фон; в большой картине с Павлином[3] город и ребенок он говорит, <что> совсем хорошо, но не нравятся павлины, с чем я и согласен. Но больше всего он восторгался Зимкой, которую я здесь написал. Когда я ему сказал, что собираюсь опять писать Вас, он посоветовал, прежде чем начать портрет, мне и Вам напиться вдребезги пьяными и потом начать, и писать не точно копируя, а так как-нибудь по поводу Горького писать. Это выражение мне ужасно нравится, удивительно тонко сказано. <...>

2. ИЗ КНИГИ «МОЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ»

...Счастливым днем моей жизни был день, когда ко мне в мастерскую приехал В. А. Серов. Он интересовался моей «Сказкой», которую хотел предложить Третьяковской галерее[4]. Валентин Александрович осмотрел все мои работы, находившиеся в мастерской, очень тепло отозвался о моем творчестве и особенно отметил зимние пейзажи.

— Я не ошибся в вас!— сказал он мне на прощание и напомнил о своем интервью с Н. Шебуевым, который напечатал в статье «Молодые» отзыв Серова о моих академических работах[5].

У меня сохранилась газетная вырезка с этой статьей:

«Бродский — одинаковый мастер во всех манерах и везде интересен. Предсказываю ему прекрасное будущее».

Эти слова были сказаны Серовым в 1907 году[6].

...В одном из музеев <Рима, в 1910 г.> я и художник Савинов[7] случайно встретились с художником Серовым.

Серов собирал в то время материалы для картины «Похищение Европы», очень увлекаясь этой темой. Он жаловался, что не может найти подходящей модели — племенного быка, чтобы сделать с него зарисовки. Мы посоветовали ему направиться в Орвието, где разводят очень могучих и круторогих быков[8].

Серов обрадовался совету, поблагодарил нас и, пожелав нам удачи, уехал в Орвието писать быков.

Встреча с Серовым для нас, молодых художников, была очень радостной, и мы долго не могли успокоиться.

...Слушать Шаляпина было наслаждением. Я помню его замечательный рассказ о том, как он и Серов разыграли Коровина на выставке «Союза русских художников» в Москве.

У Коровина был этюд улицы в Севастополе, на котором он изобразил городового. Шаляпин и Серов стали уверять, что городовой похож на Николая II и что Коровина ждет большой скандал. Сходства между городовым и царем не было никакого, но Шаляпин и Серов убедили Коровина в том, что сходство полнейшее, и он поспешно снял картину со стены и замазал городового.

КОММЕНТАРИИ

[1] В издании «И. И. Бродский. Статьи, письма, документы» (М., 1956) письмо в одном случае датируется октябрем 1911 г. (стр. 58), а в другом — ноябрем-декабрем 1910 г. (стр. 232). Однако по содержанию его следует отнести к 20-м числам декабря 1910 г.

[2] Речь идет о портрете Горького, который Бродский исполнил в 1910 г.

[3] Бродский упоминает о своем произведении «Сказка».

[4] «Сказка» — большая картина (2,8×1,8 м), над которой Бродский работал в 1910—1911 гг. Обсуждался ли в совете Третьяковской галереи вопрос о ее приобретении — неизвестно.

[5] См. т. 2 настоящего изд., стр. 411, 412.

[6] Здесь Бродский неточен: это было в 1906 г.

[7] Александр Иванович Савинов (1881—1942) — художник и педагог. Ученик Д. Н. Кардовского (с 1903 г.), он в 1908 г. за свою картину «Купание» получил в Академии художеств звание художника и заграничную поездку. В советское время Савинов — профессор Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры.

[8] Орвието — городок в центральной части Италии, где сохранились памятники средневекового зодчества.

К. Ф. БОГАЕВСКИЙ

Константин Федорович Богаевский (1872—1943) — живописец, работавший в основном в области исторического пейзажа.

Впервые публикуемые выдержки из писем Богаевского к К. В. Кандаурову относятся к последним годам жизни Серова. Письма хранятся в ЦГАЛИ.

Письма к К. В. Кандаурову[1]

1

23 октября 1908 г. <Феодосия>

...Интересно, чем кончится посещение Серова и Остроухова. Вы им, конечно, покажите все мои вещи. Интересно, что они скажут о моих прошлогодних работах. Только еще раз прошу Вас, милый мой, не волнуйтесь и не беспокойтесь относительно продажи. Купят — хорошо, а не купят — тоже не несчастье <...>

2

14 ноября 1908 г. <Феодосия>

...То-то будет праздник, если что-нибудь да купят[2] <...>

3

1 декабря 1911 г. <Феодосия>

...Смерть Серова меня страшно поразила; сколько бы он смог сделать хорошего <...>

4

<Начало 1914 г. Феодосия>

...Получил Серова[3] и прочел его со страшным интересом. Такие книги как хороший кнут для ленивой лошади <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] Константин Васильевич Кандауров (1865—1930) — художник, декоратор Малого театра, секретарь посмертной выставки произведений Серова.

В книге о Богаевском Кандауров характеризуется как «человек, что называется «золотой души», бескорыстно и преданно несший до последних своих дней все хлопоты по сношениям Богаевского с руководителями московских организаций по устройству выставок Богаевского, творческих командировок и т. д» (Н. Барсамов. Богаевский. М., 1961, стр. 23).

[2] Из трех работ Богаевского Остроухов и Серов остановили свой выбор на картине «Берег моря». 1 декабря 1908 г. совет Третьяковской галереи приобрел это произведение («Известия Московской Городской думы». 1909, Отдел официально-справочный, стр. 11). Позже, в 1911 г., при жизни Серова совет Третьяковской галереи купил еще две картины Богаевского — «Героический пейзаж» и «Воспоминание о Мантенья». Художественный критик П. П. Муратов назвал эту покупку «удачной» в деле пополнения галереи («Аполлон», 1911, № 10, стр. 159).

[3] Речь идет о монографии Грабаря, вышедшей в начале 1914 г.

Д. С. СТЕЛЛЕЦКИЙ

Дмитрий Семенович Стеллецкий (1875—1947) — живописец, график, скульптор, театральный художник, участник выставок «Мира искусства».

Наиболее значительные произведения Стеллецкий создал на мотивы истории допетровской Руси. Вот как сам художник объяснял свое пристрастие к русской тематике: «Русскому народу подобает иметь свое искусство. С годами я понял, что только изучая художественное наследие наших предков, и даже сначала рабски ему подражая, можно и нужно воскресить свою русскую, родную красоту. Понятно, не исключается необходимость знать, что делали и делают иноземцы, и каково было их влияние на расцвет нашего искусства, так варварски задушенного в XVIII веке и так презираемого почти до наших дней. Я знаю, что мое влечение к русской красоте было врождено во мне, а не воспитано» (Д. Стеллецкий. Описание моей жизни. Рукопись.— Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва).

С 1914 г. и до конца жизни Стеллецкий жил около Канн (Франция). То, что было там им создано, отнюдь его не удовлетворяло. Он писал: «Южный климат, природа и моя деятельность на чужбине мне далеко не по душе. Я здесь оторван от корней моего дарования, от России, родной и близкой душе моей. Мне не хватает русского воздуха, русских полей и, главное — русских людей. Меня всегда вдохновляла только работа для Русской жизни и для Русского дела» (там же).

Упоминание о Серове извлечено из рукописи Стеллецкого «Описание моей жизни», датированной 1939 г.

Из рукописи «Описание моей жизни»

...в 1910 году я закончил иллюстрации к «Слову о полку Игореве», и они были куплены в Третьяковскую галерею по настоянию Валентина Александровича Серова[1]. Я должен сказать теперь же, что В. А. Серов первый обратил свое авторитетное внимание на меня как художника. К Серову, этому удивительному художнику, чудесному и очень строгому человеку, я сохранил на всю жизнь глубокую благодарность[2], и думаю, что не умри он так скоро, моя художественная жизнь сложилась бы иначе и была бы более плодотворной. Когда он скончался в Москве, в 1911 году, его супруга прочла его последнюю запись в записной книжке: «написать Стеллецкому». Я работал тогда в Тамбовской губернии, а Серов обещал мне развесить мои картины на выставке «Мира искусства»— эту честь, кажется, он никому никогда не делал.

КОММЕНТАРИИ

[1] Над иллюстрациями к «Слову о полку Игореве» Стеллецкий начал работать в 1900 г., когда он еще был учеником Академии художеств. Спустя десять лет художник экспонировал их на выставке «Мира искусства», состоявшейся в Петербурге с 29 декабря 1910 г. по 6 февраля 1911 г. Именно тогда с ними познакомился Серов. 30 января 1911 г. он сообщал Остроухову: «Да, да напиши мне сюда — что решено со Стеллецким, я его встречаю — надо бы купить, право» (Серов. Переписка, стр. 261). Через некоторое время совет Третьяковской галереи приобрел у Стеллецкого 45 иллюстраций к «Слову о полку Игореве» и эскиз занавеса к постановке сказки А. Н. Островского «Снегурочка».

[2] Уже после смерти Серова Стеллецкий исполнил статуэтку и бюст художника, о которых Мамонтов писал: «Стеллецкий на отчетной выставке сильнее в ваянии, чем в живописи. Видимо, художнику очень хотелось изобразить по памяти неуклюжую и вдумчивую фигуру В. А. Серова, которому он и посвятил две вещи — статуэтку и бюст. Сходство и характер в обеих переданы хорошо, но весь облик покойного получился слишком массивным, чего не было в действительности» (Сергей Мамонтов. Мир искусства.— «Русское слово», 1913, 21 декабря, № 294).

К. К. ПЕРВУХИН

Константин Константинович Первухин (1863—1915) — живописец, участник передвижных выставок и «Союза русских художников», преподаватель Строгановского художественно-промышленного училища.

Дневниковые записи Первухина печатаются впервые по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ.

Дневниковые записи (1911 г.)

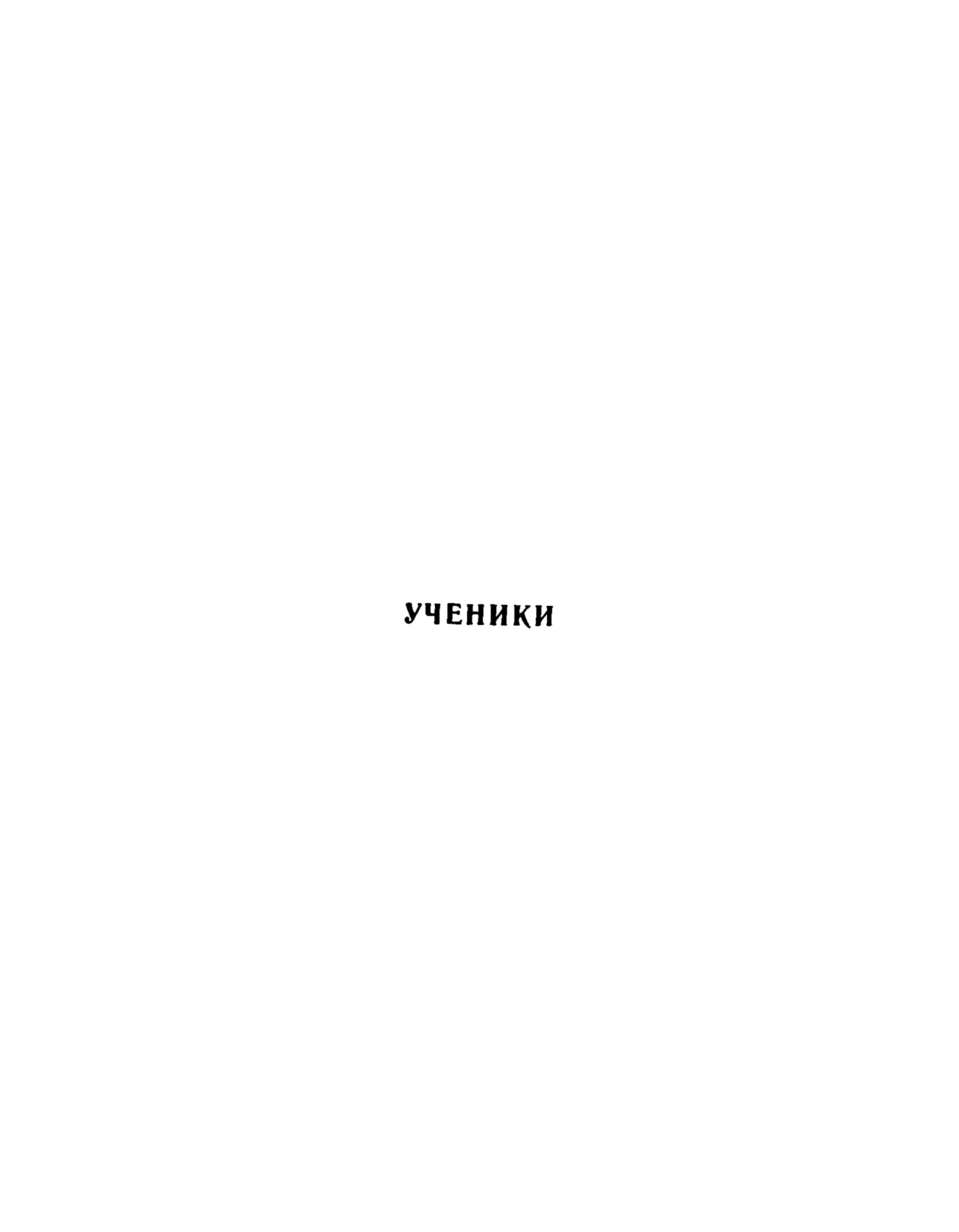
5 октября 1911 г.

...Выходил и ходил по выставке «Мир искусства» — кошмар и еще кошмарнее, чем в первый раз. Очень хороши портреты Серова — Орловой — женщины-куклы и Цетлин — женщины.

Ида Рубинштейн мне не по «скусу» ни как увраж, ни как женщина. Как характеристика она непонятна. Неужели это существо — близкое к животному или это животное — близкое к человеку, так печально той же затаенной грустью как печальны обезьяны.

22 ноября 1911 г.

Утром внезапно умер Серов — вот не ко времени-то!



УЧЕНИКИ

Н. П. УЛЬЯНОВ

Николай Павлович Ульянов (1875—1949) — живописец, театральный художник, график, педагог, один из любимых учеников Серова по Училищу живописи, в котором занимался в 1889—1903 гг. После Октябрьской революции Ульянов вел педагогическую работу во ВХУТЕМАСе и Московском художественном институте (с 1942 г.), член-корреспондент Академии художеств.

Почти пятнадцатилетнее знакомство с Серовым оказало большое влияние на жизнь и творческую деятельность Ульянова. По приглашению Серова, будучи еще учеником училища, Ульянов преподавал вместе с ним в студии Званцевой. По словам самого Ульянова, неоднократно были случаи, когда Серов по собственной инициативе приходил к нему с помощью и советами.

Влияние Серова на Ульянова было отмечено современниками. Одним из первых об этом сказал друг Серова С. С. Мамонтов. Касаясь двух женских портретов Ульянова на выставке «Мира искусства» в 1913 г., он утверждал, что они «особенно интересны тем, что проявляют в авторе стремление разгадать великую тайну, унесенную в могилу В. А. Серовым,— тайну изображения человеческого духа одновременно с телесной оболочкой. Правда, портрет души находится пока у г. Ульянова в зачаточном состоянии, но формой он овладел мастерски» (Сергей Мамонтов. «Мир искусства».— «Русское слово», 1913, 21 декабря, № 294). Позже современники пришли к более определенному заключению: «После смерти Серова Ульянов отчасти как бы унаследовал роль московского портретиста. Он унаследовал при этом всю горечь и всю иронию серовского жизненного опыта» (П. Муратов и Б. Грифцов. Николай Павлович Ульянов. М.—Л., 1925, стр. 16).

Через всю жизнь Ульянов пронес большое чувство любви и признательности к Серову. «На моей душе,— заявлял он,— большой долг: я должен написать о своем учителе» (Ульянов, стр. 171). В 1927 г. он приступил к воспоминаниям о Серове. Работа эта продолжалась много лет: впервые они появились в свет лишь в 1945 г.

Воспоминания Ульянова о Серове сразу же заняли по праву одно из первых мест в мемуарной литературе о художнике. Не касаясь их несомненных достоинств,

необходимо отметить, что «Ульянов сумел замечательно изложить серовский метод и дал ясное представление о том, в каких необычайно трудных условиях вел он работу» (В. Журавлев. Воспоминания о Серове.— «Искусство», 1947, № 1, стр. 84).

Мемуарные записи Ульянова о Серове состоят из трех разделов. Первый — «Воспоминания о Серове (за исключением двух незначительных отрывков), второй — «Записки портретиста», а третий раздел включает в себя высказывания о Серове, не вошедшие в мемуары. Тексты печатаются по книге: Ульянов, стр. 24—92, 150, 161. Хронологические неточности в воспоминаниях устранены в процессе редактирования.

1. Воспоминания о Серове

1

Бывшие когда-то в Москве «конкурсные выставки» особенно интересовали учеников Училища живописи. Вместе с другими начинающими художниками они «пытали здесь счастье», рассчитывая на получение премии. Однажды среди множества работ, представленных на конкурс, наше внимание привлекла «Дама в белом», портрет М. Ф. Якунчиковой. И хотя какой-то остроумец назвал ее «мухой в сметане», работа нравилась нам новой тональностью красок и мастерством письма. В этом году портрет Якунчиковой, потом портрет Мазини, а вскоре еще лучший портрет Таманьо заставляли нас всякий раз настораживаться в ожидании результатов конкурса. И опять мы узнаем — Серов! Серов! О нем уже говорят, им интересуются, его начинают любить.

Появившаяся в Третьяковской галерее «Девушка, освещенная солнцем» уже закрепляет в обществе имя нового выдающегося мастера. Не только на выставках, но и в самой галерее едва ли можно было найти работу, равную ей по своеобразной живописной технике, а главное, по необыкновенной пленительной свежести. Подпись Серова с этого времени заставляет нас острее всматриваться в каждый его новый портрет, в каждый этюд. «Портрет отца» на передвижной выставке не так неожидан, не так совершенен, но и в нем есть своя манера класть краску, нащупывать цвет и любоваться им... «Девочка с персиками» (портрет Веры Саввишны Мамонтовой) — опять какая свежесть, какая проникновенная живопись!

Каков же собою автор этих первых, но уже совершенных работ, где-то научившийся так хорошо понимать живопись? Кое-кто из нас случайно уже видел его.

— Так себе, совсем незаметный человек, маленького роста.

— Пишет ли он картины?

— Нет. Картин он не пишет. Он портретист.

В середине 80-х годов художники у нас все еще делились по специальностям. Пейзажист должен был писать пейзажи, а портретист — портреты. Однако на выставках вдруг появляются и пейзажи Серова, по мнению некоторых, даже лучше пейзажей Левитана, а вскоре и картины.

Итак, Серов, более близкий нам по возрасту и живописным задачам, становится для нас одним из самых интересных художников. Наши преподаватели уже не интересуют нас. Почти с неприязнью и досадой мы относимся к этим вообще очень добрым и милым, но уже утомленным людям, не способным воодушевить и дать нам необходимые навыки в живописи. Что, если бы?.. Но разве можно рассчитывать на то, чтобы свежий, живой человек согласился вдруг оказаться среди них? Однако ходили слухи... Но разве можно было поверить в невозможное? И мы не верили, пока не совершилось то, на что мы не смели надеяться. В натурный класс Училища живописи входит однажды директор, князь Львов, и торжественно объявляет: «Сейчас будет Валентин Александрович Серов». Уходит, и вскоре возвращается с человеком ниже среднего роста, несколько плотным, угрюмым, немного неловким. Крупное лицо с крупным носом. Глядит исподлобья, с выражением какой-то затаенной думы.

— Художественный совет, — объявляет князь Львов, — после ухода в отставку Константина Аполлоновича Савицкого не мог найти более достойного ему заместителя, чем Валентин Александрович. Вам известно все значение этого имени. Мне нет необходимости говорить много.

Наступило молчание. Чувствуя, что никто из моих товарищей не собирается отвечать на эту речь, я позволил себе выступить от лица присутствующих:

— Серов уже давно был мечтою многих из нас. Мы радуемся, что мечты наши осуществились! Наконец-то мы будем работать под его руководством![1]

Серов с тем же выражением равнодушия или как бы скуки, с каким слушал директора, выслушал и меня.

Задвигались мольберты, каждый возвратился на свое место, к этюду. И снова — продолжительное молчание. Серов проходит сквозь наши ряды, порой приостанавливаясь, искоса, одним глазом, скользит по этюдам, по натурщику, по коричневым партам, сдвинутым к стене.

На следующий день Серов пришел ровно в 9 часов. Опять останавливается за спиной каждого, молчит. Наконец, взяв уголь, крепкой рукой поправляет кому-то контур. Поправляет уверенно, сильно. Для нас это

было большой новостью: наши преподаватели не приучили нас к этому. Мы только слышали их советы, как и что нужно исправить, советы большей частью настолько неопределенные, сбивчивые, что с ними можно было не считаться, а тут — взмах руки, и рисунок сразу поставлен!

После занятий, когда Серов ушел, мы долго смотрели на холст, к которому он прикоснулся. На второй или третий день, когда начали писать, он сделал то же самое, но уже кистью проложил несколько решительных пятен, кажется, на том же холсте.

Свой месяц дежурства на вечерних занятиях Серов начал с того, что, забраковав живших при училище постоянных натурщиков, нашел на стороне молодого, с крепким телом парня и поставил его в самую простую позу, причем тут же вместе с учениками сел рисовать его сам.

Новая неожиданность! Где же это видано, чтобы преподаватель, «уважающий себя» и дорожащий своим авторитетом, прославленный художник, рискнул на этот очень неосторожный шаг? А Серов сидит на верхней парте и делает то, что делают все: спокойно, сосредоточенно рисует, забыв об окружающих. И вдруг, не отрываясь от работы, он твердо, как бы для себя, но в первый раз говорит во всеуслышание:

— Натурщик поставлен не на месяц, а всего на три вечера. Никаких фонов, никакой тушевки. Голый рисунок — и больше ничего!

И через несколько минут:

— Никакого соуса, никакой растушки. Уголь и карандаш — вот и все. Надоели рисунки вроде заслонок!

Серов, всегда молчаливый или произносящий всего два-три слова, вдруг заговорил. Интересно, что он скажет потом, позже.

В перемену, когда он ушел в комнату для преподавателей, мы с интересом рассматриваем его рисовальные принадлежности: блокнот с хорошей плотной бумагой, черный полированный пенал для карандашей. Все у него и на нем — изящно, все первого сорта: низкий воротник рубашки с каким-то строгим по цвету галстуком, простой, хорошо сшитый пиджак и вот эти предметы для рисования. А сам — разве мы видели такого разборчивого, скупого на слова человека? Как его вещи, так и он сам какого-то особого, высшего сорта, другого порядка...

До него мы делали рисунки по целому месяцу, Серов же требует быстрой зарисовки и часто ставит модель на один сеанс. Более того, показав модель минут пять или несколько дольше, он предлагает нарисовать ее по памяти. Этого не было никогда. Теперь мы больше уже не делаем соусом фона «под шагрень», не употребляем отвесов, не прибегаем к фокусам измерения пропорций — «с руки»; мы спешим, почти задыхаемся в новом темпе работы.

А экзамены? Что за странный, нелепый был способ оценивать работы не отметкой «хорошо», «удовлетворительно» или «плохо», а ставя номера в последовательном порядке от первого до последнего, до той цифры,

которая определяла количество учеников в классе. Получалось впечатление, что на каких-то тончайших весах можно устанавливать справедливость, оперируя этим способом при определении умения и даровитости каждого.

Что за странная игра в арифметику! Бюрократическая затея или педагогическое недомыслие? Нелепость такого экзамена была очевидна для всех. Никто из учеников не верил, когда ему ставили 76 или 90-й номер, и почти не радовался, получив номер 1. Сбитые с толку, они могли только подтрунивать над профессорами и, усмехаясь, прислушиваться к рассказам натурщиков, присутствовавших на экзаменах. По словам этих невольных свидетелей, преподаватели бодро и дружно работали только до номера 20 или 30, потом быстро уставали, начинали ссориться, разбредались по классам, и экзамен заканчивал кто-нибудь один, чаще всего инспектор училища, не имевший никакого художественного образования[2].

С появлением в училище Серова «номера» были отменены. Их заменили тремя категориями, которые означали три разные степени в оценке работ[3]. Кроме того, при его дежурстве в натурном классе сразу начались еще небывалые строгости. Первую категорию за рисунок получили только двое — Пырин[4] и я. Во второй, третий месяцы — только я. В следующие месяцы еще несколько человек. Весь учебный год я неизменно оставался на первой категории.

Мои успехи многим казались неожиданными. За все время моего пребывания в училище я был в глазах моих товарищей рядовым учеником во всех работах, кроме эскизов, и вдруг почему-то выдвинулся настолько, что окончившие училище приходили смотреть, как я рисую. То, что многие принимали за мою случайную удачу, на самом деле было результатом моего большого воодушевления: в лице Серова я встретил художника, которого уже давно заочно любил. Случилось нечто — я помолодел, воспрянул духом. Ведь в юности можно и помолодеть и постареть — это знает каждый. До Серова я оживлялся и бывал собою только в дни приезда в Москву художника Ге, который «нашел» меня и уже задолго перед тем оценил и стал поощрять. Такие встречи редки, и не они ли знаменуют светлые дни нашего сердца и наше возрождение?[5]

Как-то раз, поправляя моим соседям рисунки, Серов подсел и ко мне. Уже заранее я предвкушал удовольствие видеть, как его крепкая рука начнет оживлять мой рисунок. Но Серов почему-то медлил, переводил свои глаза с группы натурщиков на мой набросок, что-то обдумывал, вертел карандаш в своих пальцах и, наконец, возвратил его мне, не прикоснувшись к бумаге:

— Поправить ваш рисунок я не могу. Я не Сорокин. Я не такой рисовальщик, как он!

Серов это сказал так, что все слышали. Что я больше испытал в этот момент — радость, смущение или неловкость, — не знаю. Но с этого

момента положение мое в училище стало в каком-то смысле привилегированным. Преподаватели оказывали мне знаки внимания, заговаривали со мной, подавали мне руку; зато мои некоторые друзья сразу превратились в моих недругов. Когда же вскоре Серов пригласил меня преподавать вместе с ним в частной художественной студии Званцевой, то это было таким событием, после которого даже немногие из оставшихся моих приятелей надолго затаили недоброе чувство ко мне <...>

Получив индивидуальную мастерскую <рядом со скульптурной мастерской Волнухина>[6], Серов просит меня быть старостой в ней и на первых порах помочь ему в поисках наиболее интересных натурщиков* <...> Он сажает модель не для этюда: «Этюды кончены в натурном классе. Тут совсем другое. Нужно что-то большее. Может быть, картина или нечто вроде картины, но не этюд». И с этой целью он выискивает позу, осложняя ее введением предметов и цветовых пятен.

После головного и фигурного классов, с их старичками из богадельни, сидящими на каких-то одних и тех же коричневых подставках, и после сотни раз нарисованных стареющих Тимофея и Василия — перед нами теперь юные, здоровые женщины.

Первую обнаженную женскую модель Серов поместил в полутемном углу мастерской, этим он сразу как бы объявлял свое живописное credo, делая установку на световую тональность. Четкость контуров при таком освещении смягчалась, почти исчезала, что было так важно для понимания различия между графическим и живописным началом. Если для рисунка он выбирал «рисуночные» позы, на которых легче было уразуметь каркас и мускулатуру человеческой фигуры, то для живописи ставил модель в условия, выявлявшие живописность освещения и цвета.

Перед глазами была натура, требующая сознательного художественного подхода и каких-то иных технических приемов. Задача интересная, новая, но непосильная для большинства, почему Серов и посоветовал некоторым из учеников исполнить ее на первых порах двумя красками — белой и черной. При работе с других моделей Серов и в дальнейшем очень часто придерживался такого же мягкого освещения и как бы настаивал на усвоении того взгляда на натуру, которого придерживались большие мастера прошлого. Он не терпел грубых эффектов в живописи: сверкающих бликов, резких контрастов света и тени. Он всегда морщился при виде той «сильной живописи» с грубыми рельефами, когда изображение предмета выпирало, как бы вылезало из рамы на зрителя.

— Зачем это? Разве нужно, чтобы изображение было вот здесь, около моего носа, а не там? Ведь есть же расстояние между мной и рамой и

* За время моего пребывания в мастерской Серова (1900—1903) там работали следующие художники: Юон, Пырин, Магула, Грабовский, Кабанов, Каташев, Некрасов, Дмитриев, Никифоров, Кошелев, Прокопович, Кувакин, Янченко, Жуков. Менее постоянно работали Павел Кузнецов, Сарьян, Сапунов.— *Прим. Н. П. Ульянова.*

между рамой и предметом... Учитесь, делайте так, чтобы изображенный предмет уходил бы вглубь!

Если немногие из учеников продолжали учиться у Серова, понимали его с полуслова, то большинству, придерживающихся взглядов других преподавателей, предстояло переучиваться. Большинство, усвоившее кое-какие навыки на беглых этюдах, было лишено того, что можно назвать «постановкой зрения», подобно «постановке голоса» у певцов.

Все, что делал Серов в своей мастерской, было направлено как раз к этой цели — к «постановке зрения» и развитию чувства художества. Даже поиски позы, эти продолжительные поиски, равные по значению самой работе, являлись в результате особого взгляда на натуру, с особыми тезисами и задачами: как использовать модель в живописно-тональном отношении, какое придать ей смысловое оправдание в построении картины, как с наибольшей выразительностью композиционно использовать модель на холсте и т. д.

Почти каждый месяц выбиралась новая модель. По нескольку часов кряду мне приходилось проводить с Серовым перед началом первого сеанса, помогая ему отыскивать в имеющемся у нас реквизите различные предметы утвари и одежды, компоновать их как слагаемые того или иного замысла, основой которого являлась модель. Некоторые из натурщиц сами как бы напрашивались на определенные «сюжеты». Так, одну, чем-то похожую на испанок Зулоаги, Серов нарядил испанкой,— в нашем гардеробе нашлись для нее испанские кружева. В другой раз для миловидной модели с русыми волосами оказалась к лицу имеющаяся у нас голубая парчовая кацавейка,— Серов скомпоновал нечто вроде картины на тему «Русская девушка XVI века».

Позировала у нас «раскольница», одетая в соответствующее платье; после нее была еще одна «испанка», на этот раз обнаженная до пояса, и много других натурщиц, которых не всегда можно было подвести под сюжетные названия. Очень часто позировали матери с детьми и одни дети.

Как-то раз я выбрал из пришедших натурщиц молодую женщину с энергичными мужественными чертами. Серову она понравилась. Внимательно осмотрев ее, он предложил ей пройтись по мастерской в одном направлении, потом в другом, следя за ее движениями, выражением лица, поворотами, попросил прислониться к стене, подойти к гипсовой фигуре и, наконец, сесть на высокий табурет. Подыскивая темы для беседы, Серов старался всячески занять ее. Не любивший пустых бесед, он, однако, умел очень ловко разговаривать о чем угодно, когда нужно было развлечь или настроить модель на нужный для него лад. Проделывая такое психологическое «внушение», он выжидал момент, когда модель будет либо наиболее сама собой, либо примет образ, который он хотел в ней видеть, либо просто покажет себя в какой-то наигранной, но интересной для художника безмолвной роли.

В руках у Серова был кусок темной материи. Модель ухватилась за эту материю, ища в ней помощи, как это бывает со всеми в первую минуту смущения. Как охотник, выслеживающий птицу и боящийся спугнуть ее, Серов осторожно, не спуская глаз, следил за малейшими ее движениями и, наконец, подойдя к ней, тихо произнес:

— Вот так! Хорошо!

Когда были приглашены ученики и тишина нарушилась их голосами, Серов, как бы рекомендуя модель, сделал жест в ее сторону:

— Вот, пожалуйста! — И больше ни слова.

В течение нескольких дней он не делал никаких замечаний, молча наблюдал, как-то особенно хмурился, наконец, не выдержал:

— Ну, вот опять копия! — К кому из учеников относились эти слова, трудно сказать, вероятно, ко многим.

— Разве эта модель не настраивает на что-нибудь другое, на большее, чем простую копию? Разве сами не видите, в чем дело? Разве в этом лице нет чего-то такого... скажем, героического? Ну, например, хотя бы образа Валькирии.— Потом, помолчав, прибавил:

— Такие случаи редки. Надо расширять свое зрение, а не суживать его.

Та «постановка зрения», которая всегда должна быть главным предметом преподавания и которую Серов настойчиво проводил в жизнь, редко достигала цели. Даже лучшие, наиболее чуткие из его учеников нет-нет да и сбивались, как в только что рассказанном случае, опять на сухую копию и, по изречению Бальзака, «смотрели, но не видели». Видеть, по Бальзаку, дано только художникам или художественно одаренным. В мастерской Серова были те, которые художество избрали специальностью, а между тем...

Серову было интересно наблюдать за молодежью, и, наблюдая, самому находиться в постоянном познавательном и творческом процессе. Выбирал ли он модель, выискивал ли ей позу — он всегда делал это столько же для учеников, сколько и для себя, имея в виду свои собственные опыты и замыслы. Его мастерская была его лабораторией, отнюдь не замыкавшейся в портретных задачах, хотя портрету и было отведено в ней большое место.

Если некоторые из нас мечтали заниматься у Серова, то другие в такой же мере стремились работать у Левитана, а третьи у скульптора Паоло Трубецкого. Достаточно было появиться Серову, чтобы появились и они. Трубецкой даже приехал из Италии. Вместе с появлением этих художников, наиболее ярких тогда в искусстве, в училище все преобразилось. Даже в общеобразовательных классах, на которые обращалось мало внимания, вдруг обновился состав преподавателей. Прежде с достаточной полнотой из научных предметов проходились только анатомия и перспектива, остальные были поставлены плохо. Теперь решено было

в дополнение к общеобразовательной программе открыть высшие курсы. Из университета были приглашены видные профессора для чтения лекций по археологии, всеобщей и русской истории, а также истории мировой литературы: Училище живописи, среднее учебное заведение, постепенно превращается в высшее, где Ключевский[7] чувствует себя лучше, свободнее, чем в университете. Он охотнее проводит время здесь и привязывается к этой пытливой, восторженной демократической молодежи.

Что же в самом деле произошло с Училищем живописи? Откуда появились инициатива, энергия? Менее всего можно было бы приписать такое возрождение воле начальства. Начальство оставалось все тем же, и по-прежнему его единственная мысль сводилась к тому, чтобы «все было спокойно». Старый состав преподавателей также был мало заинтересован в появлении какой бы то ни было новизны. Кто вызвал пробуждение дремавшего училища? Не этот ли человек «ниже среднего роста», глядевший исподлобья, как будто не привыкший выслушивать собеседника, но умеющий осадить и поставить каждого на его место?

— Прошу не входить! Женская модель обнажается только перед художниками. Если я нужен, я выйду к вам, — останавливает Серов оторопевшего и не привыкшего к такому обращению директора, переступившего порог мастерской. Этот протест — пока лишь простое замечание местному начальству. Через некоторое время и высшее начальство узнает крутой характер Серова. И, однако, все терпят, даже извиняются и исполняют требования этого своенравного, непреклонного художника. Что же это? Растущая популярность Серова, «мода на Серова» или просто обаяние его суровой личности?

Не все ученики, однако, были довольны им и не всеми учениками был доволен Серов. Приходит, уходит, молчит — как-то особенно строго, взыскующе смотрит в глаза. Остановится перед чьим-то холстом, берет кисть и черной краской начинает, как некоторые говорили, «портить» работу. Кто соглашается с его поправкой, кто явно протестует, — такие сцены бывали в натурном классе. Серов твердит:

— Плохо, совсем плохо! Фигура у вас не нарисована. Да и нос на лице отлетел на целый аршин! Разве не видите?

Ученик оправдывается:

— Уж и на аршин! Если и ошибся, так на самую малость.

— Для вас это малость, а для меня целый аршин. — И, теряя самообладание, резко спрашивает: — Что это значит?.. Рисунок разъехался. И голова, и торс... Натурщик не стоит. Извольте взять три точки и заново построить фигуру!

Когда Серов ушел, обиженный ученик, обращаясь к товарищам, растерянно заворчал:

— Три точки, три точки... Какие это такие три точки?!

Всем стало смешно. Три точки в этом случае напоминали роковые

три карты «Пиковой дамы». Знающие эти три точки самодовольно улыбались, а впервые услыхавшие о них так же недоумевали, как и обиженный товарищ, хотя он не был начинающим учеником, а почти дипломированным, уже накануне окончания художественного образования. Кто был виноват в том, что учащийся не знал самых элементарных правил? Он сам или его профессора, которые не умели или не хотели в начальных классах объяснить самое главное в нашей науке?

Поправляя работы, Серов постоянно курил, прислушивался к молчанию или голосам в мастерской и иногда, как бы под кистью, ронял слова:

— Да, художество... картины бывают хорошие и очень скверные. Вот и портрет тоже... портрет нагой натурщицы, а с нею и портрет табуретки, на которой она сидит.

Ученики с различным успехом схватывали сходство. Некоторые из них готовы были долго биться над работой, другие быстро успокаивались, считая, что самое главное в ней уже сделано, но Серов был другого мнения:

— Ну, что ж! Почти хорошо. Модель интересная. Вы это поняли. Однако что вам сказать? Не без нее, но и н е о н а!

«Н е о н а!» Такое замечание Серова могло привести в полное отчаяние. Не она — вот и все! Что же нужно сделать, чтобы на холсте была она, а не какая-то похожая на нее, быть может, близкая родственница? Было бы, пожалуй, лучше, если бы ни единой черты ее не попало на холст. А тут — схвачено многое, почти все, словом, не без нее... «Не без нее, но и не она». Как же быть, что нужно сделать?!

И вот приходится «бегать» в поисках какой-то «мелочи», не отходя от мольберта, а часто и буквально бегать по улицам, в отчаянии бегать, чтобы набраться какого-то духа или вдохновения, схватить ускользающую черту или точку, схватить это пресловутое «чуть-чуть».

Кто другой, а Серов знал это хорошо. При большом количестве исполненных им портретов он как никто знал всякие случайности, большие и малые затруднения и знал, когда малые превращались в большие, и он же, как редкий из художников, умел большие затруднения превращать в малые и даже вовсе преодолевать их, — преодолевать настойчивостью, силой воли.

Константин Коровин говорил:

— Если блюдо испорчено, оно никуда не годится. Его нужно выбросить.

Серов утверждал:

— Если работа не ладится, ее нужно и можно исправить.

И Серов исправлял ее; он научился исправлять работу, и притом настолько, что трудно было допустить, что в какой-то момент его «блюдо» было сильно испорчено.

Пришлось бы привести имена многих, а может быть, и всех больших художников, которых мы привыкли ценить,— мастеров живописи, литературы, музыки, по многу раз исправлявших свои произведения.

Лев Толстой сказал:

— Талант есть только единица, а труд художника всего только нуль. Однако соедините две цифры и посмотрите, что выходит, — круглая цифра 10.

Серов еще прибавлял при этом:

— Работать нужно, стиснув зубы, но так, чтобы не было видно труда.

Поправляя чью-либо работу, добиваясь иногда сходства, прорисовывая лицо, он, не стесняясь, признавался и в своей неудаче:

— Вот и не вышло, стало еще хуже, ну что ж, выйдет завтра! Работу нужно иногда испортить, да и не один раз, чтобы в какой-то момент она засверкала.

Заинтересовавшись чем-нибудь оригинальным в работе талантливого ученика, он не делает поправок, отказывается от предлагаемой ему кисти, долго молчит, любуется:

— Понимаете живопись. Продолжайте!

Услышать такой отзыв — значило почувствовать, что почва под ногами, наконец, перестала колебаться, что можно идти вперед, не сомневаясь в своих силах и все более обретая в них уверенность, необходимую для преодоления трудностей в том, что мы называем техникой своего ремесла, на том пути, когда само ремесло превращается в нечто чудесное — в художество!

С какой радостью может взглянуть на мир живописец в ту минуту, когда свершится для него самое важное, когда он поймет, что такое живопись! Казалось бы, так естественно, так обычно для всякого, работающего красками, понимать чудесную суть своего занятия, а между тем, много ли найдется людей, даже среди опытных художников, по-настоящему понимающих живопись?

На путях поисков, столь естественных и необходимых для каждого дарования, художник Ге советовал молодежи работать и добиваться своего не столько в классах, сколько у себя дома, всеми силами сосредоточившись на своем замысле картины и вытекающих из этого замысла технических приемах. Мастерская Серова для некоторых из нас казалась во многих случаях как раз тем домом, где можно было свободно испытывать себя и расширять круг полученных сведений и навыков, зная, что в какой-то момент придет к нам на помощь тот из старших художников, который своим творчеством показал большой опыт и глубокое понимание искусства.

С двумя приятелями я попробовал однажды писать на особом составе, который давал возможность работать, не боясь жухлости и быстрого засыхания красок. Это создавало особые удобства. Можно было

счищать написанное по многу раз, оставляя на холсте наиболее удачные места и сохраняя всегда один и тот же красочный слой. Кроме того, наш состав предохранял краски от почернения. По нашему таинственному виду Серов легко мог догадаться, что мы затеяли что-то, но ничем не обнаруживал своей догадки.

Как ни в чем не бывало, делал он свои обычные замечания. Иной раз только прикоснется пальцем к холсту, посмотрит на этот палец со следами свежей краски и пройдет мимо. Сама собой возникала какая-то игра, которая, как нам казалось, должна была занимать и его, но почему-то он медлил признать свое участие в ней. Наконец не выдержал:

— Ну, как, помогает?

— Очень.

— Значит, вроде чуда?

— Открытие...

Через несколько дней он опять:

— А когда же засохнет?

— О! Это в нашей власти. Засохнет, когда захотим.

— А не пора ли захотеть?

— Нет, еще рано. Решили подождать. Вот кое-где еще пропишем... Тогда пожалуй...

Серов смотрит на наши работы, советует кое-что переделать и, как всегда, прежде всего утвердить рисунок.

На следующий день Серов опять:

— А знаете ли что... Оно, может быть, и хорошо, что не засыхает так долго... А все же что-то не то... Неужто вам нравится эта скользкая, мокрая живопись? Если нравится, продолжайте. А я думаю, что старая техника, пожалуй, все-таки лучше... Ведь засыхающая краска вовсе не так уж плоха.

Все, что при этом Серов сообщил, высказывая свои новые соображения, мы приняли в расчет как ценнейшие справки, но мы хотели подольше насладиться своим составом, который иначе «настраивал» руку и чувство, создавая интересные технические возможности.

Серов сам любил опыты, сам всегда прислушивался к мнениям людей, занятых изучением материала[8]. И теперь, день за днем задерживаясь у наших мольбертов, он с улыбкой наблюдал, как мы, воодушевленные нашим «эликсиром», хотим сообщить его волшебную силу нашей живописи. Серов всматривался в мазки на наших холстах, что-то обдумывал, заглядывал в наши масленки, любопытствуя, что в них налито, но тот, кто сообщил нам секрет и взял с нас клятву молчания, остался на высоте своей роли, — он не открыл секрета, а Серов, сохраняя свое достоинство, не пытался выведать его.

В дальнейшем выяснилось, что при всех своих положительных свойствах наш «эликсир» не всегда был удобен, и мы им пользовались лишь

в особых случаях, чаще всего в домашних работах. Серов был прав: засыхающая краска не так уж плоха. Надо только уметь пользоваться, так же как и жухлостью.

Осматривая работы на отчетных выставках своей мастерской, Серов редко бывал доволен ими. На одной такой выставке кто-то из учащихся заметил:

— А ведь неплохо. Работают вполне нормально.

— Как! Что? Н о р м а л ь н о...— вскипел Серов.— Это-то и плохо, что нормально. Сверх нормы, сверх нормы! Тогда будет нормально!

— Ему не угодишь! Все придирается, все не так! — часто жаловался тот или другой из немногих обозленных на него учеников.

— От Серова надо уходить. Толку от него никакого!

Действительно, угодить Серову было нелегко, особенно тем, кто не был подготовлен к его мастерской и не отвечал его художественным требованиям. Услышать от Серова полную похвалу удавалось немногим; таких он оставлял в покое, давая им возможность высказываться в работах, как им хотелось. Первые удачные картины этих формирующихся молодых художников он устраивал на недоступную тогда даже для преподавателей училища выставку «Мир искусства».

Появление даровитой молодежи в мастерской придавало бодрость Серову. Он охотнее приходил на занятия, снова принимался работать вместе с учениками, не стесняясь их критики. Нередко бывали случаи, когда Серов, обращаясь к остановившимся около его мольберта любопытствующим, просто, по-дружески жаловался: «Видите — не вышло. Уже третий раз перерисовываю ногу. Даже картон вздулся от масла!» (Он часто писал на картоне.) И снова, изнемогая от жары в мастерской и своей неудачи, сняв пиджак и не выпуская изо рта папиросы, принимался исправлять, переписывать уже законченную работу или приносил новый картон.

Многим из нас памятен инцидент на одном из экзаменов в Училище живописи. Из старших классов исключили трех наиболее даровитых учеников. Серова обступили, спрашивают:

— Как это могло случиться?

— Ну и что же? — отвечает он холодно. — Да, исключили. И впредь будем поступать так же.

— Но это возмутительно!

— Что возмутительно? То, что мы жестоки, или то, что эти молодые люди не знают или не хотят знать, где они находятся? Не раз предупреждали их. Им нужна порнография. Они могут заниматься ею у себя дома, но не здесь. Выставлять такие эскизы в классах, где находятся несовершеннолетние ученики, непристойно. Неужели вам нравится, когда в присутствии порядочных людей какие-то молодцы, сняв штаны, начинают гулять по улицам? Не беспокойтесь, — добавил он, начиная раздражать-

ся. — Они хорошо знают, что делают. Училище им вовсе не нужно. Они легко обойдутся и без него.

Мы знали, что Серов, при его большом влиянии, мог всегда оказать давление на художественный совет в пользу исключенных, но сделать этого он тогда не захотел. Молва обвинила его в неуместной строгости как узкого моралиста и рутинера. Этот инцидент в училище послужил впоследствии поводом для обвинения Серова в пристрастности и в ряде других случаев, когда решалась участь других молодых художников: «Серов губит таланты, Серов не дает им ходу». Впоследствии приводились примеры его будто бы «злостных» ошибок по отношению ко многим, не допущенным на выставки «Мир искусства» и тем самым якобы обреченным на неизвестность. Обвинявшие его не считались с тем, что работавшие у него в мастерской Юон, Пырин, Сапунов[9], Павел Кузнецов, Сарьян и другие были признаны и оценены им с самого начала.

А инцидент с Голубкиной? Взволнованный, злой, но сохраняющий внешнее спокойствие, Серов вырывает из записной книжки листок и пишет при мне на подоконнике в передней училища заявление директору: «Я настаиваю на своем. Я не могу более остаться в том заведении, где искусством управляет градоначальник». Потом, подумав, видит, что такая записка не достигнет цели, едет домой и оттуда посылает Львову составленное по всей форме заявление о своем уходе.

Речь шла о выдающемся скульпторе. Голубкина вернулась из-за границы, временно не имела своего помещения и просила позволения работать в скульптурной мастерской училища. Местное и высшее начальство нашло невозможным пребывание в училище бывшей вольнослушательницы, уже завоевавшей себе имя, но «подозрительной в политическом отношении». Вел. кн. Сергей Александрович, почетный попечитель училища, подтвердил решение художественного совета[10].

Серов возмущен, подает в отставку. Огорченные ученики его мастерской шлют ему телеграмму с выражением благодарности за все то, что он сделал для них. Все хорошо знают, что Серов работал в училище не ради жалованья; многим известно, что он иногда отдавал его в пользу беднейших учеников[11]. Через некоторое время Голубкиной было разрешено заниматься в скульптурной мастерской, после чего Серов согласился вернуться в училище[12].

«Серов — резонер, скучный, неудобный человек, готовый придраться к каждой мелочи», но почему же в его присутствии ученики ведут себя, как дома, поют, смеются, посвящают его в свою жизнь? Однажды после трехчасового сеанса мы остались, как это часто бывало, на другой сеанс — с 3 до 6 часов. Серов поставил нам женскую модель для портрета. Это было весной. Всем хотелось быть на воздухе, заниматься чем угодно, только не живописью. Перед нами модель — интересная молодая женщина. Рядом в мастерской Левитана кто-то бренчит на гитаре. За другой

стеной кто-то поет из «Фауста». А почему бы не купить вина и не выпить для «транса»? Задумано — сделано. Гитарист и певец уже с нами. Они изображают оркестр, мы танцуем. Наша модель перелетает от одного к другому. Она тоже выпила, ей весело, она хохочет. Вдруг — Серов! Откуда, когда? Стоит у окна, смотрит. Некоторые замечают его, другие, не обращая внимания, танцуют.

— Ну и что же? — говорит Серов, слегка улыбаясь и показывая на бутылку.— Помогает?

— Валентин Александрович! Это для вдохновения. Решили попробовать.

— Пусть будет так. Посмотрим.

Подходит к нашим ребятам, пожимает плечами.

— Что-то не видно. Скорее наоборот.

На следующий день мы сами увидели, что вино не помогло нам; вышло именно наоборот: в часы веселья, во хмелю кисть наша, гуляя по этюдам, успела основательно испортить их.

«Моралист» Серов все понимает. Почему не к другим, а именно к нему так легко обращаются за помощью при малейшей нужде, а между тем он так строг, так резок в ответах? Многим это нисколько не мешало взять у него в долг на определенный срок и тотчас же навсегда забыть об отдаче.

— Не о деньгах идет речь, — признавался мне Серов, — а о чем-то другом, более важном, во что я хотел тогда верить...

В мастерской ученики писали на чем придется: на старых этюдах, на бумаге, на плохих картонах. Никто из преподавателей никогда не обращал на это внимания. С грустью смотрел Серов на эту молодежь, ни к чему не приученную, не умеющую обращаться не только с материалами своего ремесла, но и с помещением мастерской и находящимися в ней предметами. Стены были заляпаны грязными руками, замазаны счищаемой с палитры краской; а асфальтовый пол, на котором стояли жестяные ванны для кистей, бывал залит керосином. Не делая никому замечания, Серов сам молча счищал ножом пятна со стен и экранов, вытирал тряпкой запачканные разными специями табуретки и хмурый уходил домой.

Зная нищету учеников, он счел нужным отправиться на поиски холста и прочных дешевых красок и предложил мне сопровождать его. Идем в Черкасский переулок, потом на Ильинку в магазин льняных тканей, выбираем холст на разные цены. Дня два обходим москательные лавки, ищем краски в порошках и уже готовые, в банках. Серов выбирает кисти. В этих лавках кисти только круглые, плоских почти нет. Сюда обращаются особые покупатели для особой живописи — иконописцы и маляры. Это обстоятельство заставляет Серова тщательно обследовать имеющийся товар: не подвернется ли какая находка. Ведь каждому специалисту, сколько бы он ни имел инструментов, всегда не хватает еще

одного. Серов рассматривает хорьковую кисть-лапку, употребляемую при накладывании золотого листа на левкас. Спрашиваю: «Зачем вам это, ведь мы не позолотчики?»

Серов смеется:

— Мало ли что может случиться... А вдруг. — И он проводит хорьковой лапкой по своей щеке и бороде. — Иногда не знаешь, чем... Да и сделаешь ли кистью, что нужно.

— Ну, а эту-то зачем? — опять спрашиваю его, указывая на отобранную им крупную круглую кисть с красной нитяной обмоткой около щетины.

— Ну, а эта... красная... для радости!

Привозим покупки в мастерскую и принимаемся за коллективное грунтование холста. Серов, с рецептом в руках, следит за дозами французского клея, глицерина, гипса и мела. С дешевыми красками ничего не вышло. Они оказались совершенно непригодными для работы. «Дешевые краски — дрянь. Напрасная трата времени работать ими. Даже вредно для техники. Нужно придумать что-то».

И Серов начинает «что-то придумывать», в результате чего через некоторое время в училище открывается свой магазин, где французские материалы для рисования и живописи продаются значительно дешевле, чем в других магазинах.

Вскоре Серов предпринимает новые поиски, на этот раз за моделью. Садимся на извозчика, Серов с левой стороны, я с правой: оба мы глухи на одно ухо. Минуту говорим о нашей ушной болезни, потом смолкаем и молча доезжаем до Хитровки. Быть может, угадывая мои мысли, Серов отвечает на них:

— Что и говорить, натурщицы нужны. Но нельзя же все время заниматься ими. Нужно уметь писать и что-то другое... Ближе к делу.

Перед нами толпа. Мы протискиваемся в самую гущу. У Серова хорошая шуба. Он вспоминает об этом в тот момент, когда какой-то оборванец хватает его за шиворот. Дело принимает серьезный оборот. Оборванец и собравшиеся вокруг него хитровцы с сизыми распухшими лицами работают быстро. Серов хочет казаться спокойным, а папироса в его зубах начинает все более и более дрожать, он ищет глазами полицейского, — полицейского нет, а шуба уже наполовину стащена. Кто-то вмешивается, рабочий, потом другой. Шуба остается на плечах.

Хитровка — ад, выбраться из нее трудно; однако мы спасены. К освободившим нас присоединяются еще несколько человек. За нами движется толпа голодных людей, потерявших надежду найти работу. Ведь Хитровка — это единственная биржа труда. Кто предлагает пилить дрова, кто штукатурить. Под натиском этой толпы, просящей, умоляющей о работе, Серов снова теряется. Я хватаю его за рукав, тащу в переулок. Там, несколько успокоившись, он выбирает молодого парня с пилой в руках.

Дает ему «аванс», деньги на прокорм до завтра, и сует бумажку с адресом училища.

— Завтра придешь вот по этому адресу.

— А много работы? — спрашивает парень.

— Недели на две хватит. Да ты не обманывай, приходи.

— Чего обманывать-то... мы не такие... Мы — рязанские.

После Хитрова рынка идем на Толкучку. Серов решил использовать день до конца на поиски. Народу тут столько же, но не так много пьяных. Если на Хитровке еще попадались свежие, здоровые крестьяне, растерянно озирающиеся по сторонам в ожидании работы, то здесь их уже нет совсем. Здесь все торгуют. Торгуют и какие-то с кровоподтеками темные личности, предлагающие из-под полы серебряную ложку или портсигар, торгуют и соучастники воров, и просто мелкие скупщики. Товар самый разнообразный: обрезки кожи, опорки, голенища, целые сапоги и тут же, на грязной мостовой, вороха дамских шляп с перьями, гора крахмальных воротничков и манжет, кружева... Толкучка — вторая трущобная Москва, с ее узаконенным правом иметь свое «дно» в центре богатых кварталов. Что можно было выхватить в этой всегда одинаковой толпе, кроме «типа», хотя и не обезличенного в глазах художника, но все же отмеченного одной, равняющей всех печатью тяжкой обреченности?

Серов, наблюдая за живописными соотношениями, создаваемыми пятнами черных пиджаков, поддевок, желтых и рыжих полушубков и цветного тряпья на снегу, время от времени приостанавливается, вглядывается в лица, запоминает. Мы тщетно ищем, а перед нами... Что это такое? — будка «для мужчин», но Серов заметил что-то забавное, иронически улыбаясь, толкает меня:

— Читайте. На одной двери надпись: «Дворянская», на другой — «Общая». Как вам нравится? До чего тонко! А, кстати, вы-то кто, — дворянин?

— Увы, нет.

— Ну, ваше дело плохое. Вашему брату, значит, — туда, в общую. А мы, мы можем и сюда... Ба! Да смотрите же, вот и он, тот самый!

Вижу того «самого», которого не было на Хитровке, — городового. Зачем он тут? Серов поясняет:

— Социальные различия. Без этого никак невозможно — чтобы отделять достойных от недостойных!

Идем к Устьинскому мосту. Молчим. Из всего виденного за целый день мы получили только одно-единственное бодрящее впечатление: купили кожаные рукавицы с зелеными и розовыми разводами.

Останавливаемся у деревянных перил на берегу, на которые облокачивается неотступно шедший за нами какой-то угрюмый человек.

— Текёть! — говорит он, заглядывая под арку моста, где в большой полынье, поблескивая, бурлит река, и опять шаг за шагом приближается

к нам, упорно впиваясь в нас тяжелыми, больными глазами из-под нависшего старого картуза.

— Текёть! — после долгого молчания глухо отзывается Серов. И, обращаясь ко мне, повторяет:

— Текёть, как время. Не пора ли домой?

Вечерело. Начиналась оттепель, а на мосту кружились леденящие сквозняки. Унылая местность, унылые люди, низкое, ползущее небо. Хотелось поскорее выбраться отсюда, быть дома. Оглядываемся — за нами опять тот же угрюмый человек. Разбитной походкой он идет по нашим следам, как будто чем-то связанный с нами, вопросительно взглядывая и точно желая нам что-то сказать. Чего хочет этот человек, похожий на маниака? Наконец он вплотную подходит к нам, когда мы садимся на извозчика, подходит и молчит...

Всю обратную дорогу Серов сидел, нахмурившись, погруженный в свои думы. От контраста с черной шапкой и таким же воротником шубы лицо его, всегда розовато-серое, казалось совершенно бледным. Глаза рассеянно скользили по фигурам прохожих, по домам и по стенам Кремля, мимо которого мы проезжали.

— Вот этот Кремль... — как бы встрепенувшись, произнес он. — Эта набережная... Аполлинарий Васнецов наконец-то сумел в своей последней картине почувствовать, передать старую Москву.

И, сказав это, Серов всматривается, словно воскрешая что-то в своей памяти или желая разобрать какие-то новые черты во всем привычном, столько раз виденном; затем опять уходит вéсь в свой воротник, в свою шапку, отвернувшись от всего того, что являла неприглядная теперь в мокрых сумерках Москва, от которой после всего виденного за весь день, нас обоих знобило.

Расставаясь со мной, Серов, как бы между прочим, заметил: «Есть хочется! От голода делаешься злым. А они... И до чего же их много там, да и всюду!»

Найденная нами модель большинству учеников не понравилась, хотя Серов и на этот раз нашел, казалось бы, интересные цветовые сочетания: крепкое рыжее пятно полушубка с белыми пятнами на полу, использовав случайно оставшиеся после ремонта мастерской большие куски белых обоев. Недаром же Серов высматривал на Хитровке и Толкучке цветовые соотношения пятен фигур к снегу. Только трое из учеников охотно принялись за работу с этого натурщика, которого Серов внимательно с разных точек зарисовывал карандашом и акварелью, к удивлению тех, кто считал его художником-эстетом.

— Ну, веселей же, веселей! — подбадривал Серов работающих вместе с ним сторонников «простого жанра».

— Чего еще нужно? Разве плох наш молодец? Ну, посмотрите же!

Слова Серова, однако, не убедили большинства учеников, перешед-

ших к другой модели, поставленной для портрета в другой части мастерской.

«Серов ведет нас назад к Прянишникову, к Владимиру Маковскому, к старым передвижникам, а ведь он — главный участник «Мира искусства». Что происходит с ним?» — так думали многие, видя его с некоторых пор еще более замкнутым и молчаливым.

Не раз обращался Серов в художественный совет с просьбой предоставить ему право принимать в свою мастерскую из окончивших только наиболее подготовленных, а не тех малограмотных, случайно получивших диплом, которые, не зная, что делать дальше, поступали к нему. Но он вынужден был примириться с тем, что даровитых людей вообще мало. Волей-неволей ему приходилось чаще всего иметь дело со слабыми учениками, а те даровитые, которых он хотел удержать у себя, вскоре являлись к нему для последней беседы, выражая ему благодарность за его на редкость человеческое к ним отношение.

— Чего же не хватает вам? Кажется, сделано все, что возможно.

— Мы понимаем... Но жить трудно... Ничего не поделаешь, решили поехать в Академию.

— Как? Что? В Академию? Вы едете в Академию! Что за причина? Какая же необходимость?

Серов долго не хотел понять, почему окончившие училище бегут к тем профессорам Академии, которых сами ругают. Он недоумевал, чувствовал какую-то неловкость, почти виноватость свою перед учениками, которые, как и он в тот момент, испытывали крайнее смущение. Он окончательно терялся, когда у него просили совета, к кому лучше поступить — к Киселеву или Маковскому.

— Ничего не поделаешь, — твердили ученики. — Там много льгот. Хорошая столовая. Да и уроки легче найти в Петербурге. В случае удачи — мастерская для работы, а потом — командировка за границу; из мастерской Маковского посылают почти всех москвичей. Еще — диплом, академический диплом лучше.

Серов молчит, он хорошо знает Академию художеств, но знает также и непроходимую нужду этих людей, по отзыву училищного врача, на 90 процентов больных туберкулезом, — процент почти невозможный в других учебных заведениях.

Он не пытается возражать или отговаривать, с грустью пожимает на прощанье руку. Что можно сделать, когда схватила нужда, когда нечего есть?!

2

За очень редкими исключениями Серов не давал частных уроков. Лишь из сочувствия к интересному начинанию Званцевой, открывшей в 1899 году в Москве свободную студию, он соглашается захаживать туда

раз в неделю просмотреть работы. Но один день в неделю для него означало — целиком весь день. Если Серов за что берется, то берется всерьез. Не минуя никого, обстоятельно, подолгу, чаще всего с кистью в руках, он делает то же, что и в своей мастерской в Училище живописи,— настаивает на строжайшем отношении к работе и упирает больше всего на рисунок. Находятся и здесь свои недовольные, готовые уклониться от его поправок. Упоминая об этих враждебных к нему людях, чаще всего любителях, ищущих в живописи приятного времяпрепровождения, Серов советует мне, как своему соучастнику по преподаванию, не обращать на них внимания, быть требовательным ко всем, кто хочет учиться.

— Заметили вы, что у того, черноглазого, глаза от ненависти делаются еще чернее и сверкают, как агат? Еще момент, и он схватит за горло. А рядом с ним — помните — душистая барыня. Она воображает, что, занимаясь живописью, танцует вальс, этак с палитрой в руке.

Но таких неприятных для Серова субъектов в студии было немного; тем охотнее он ходит сюда. Здесь, наряду с лицами, случайно забредшими в искусство, по глупости или от безделья, были и настоящие художники, уже искушенные опытом, притом многие работавшие ранее у Репина и Ционглинского[13], некоторые за границей: М. Сабашникова, А. Глаголева[14], Н. Симонович, скульптор И. Ефимов, Средин и др.

Среди них, уже выставлявшихся на лучших выставках, большую загадку представлял для Серова самоучка В. И. Денисов. Денисов — музыкант, по вечерам играл на валторне в каком-то оркестре, а днем с раннего утра занимался живописью. От житейских невзгод и лишений он почти разучился говорить. Пишет с натуры, но так, что лишь немногие улавливают в его этюдах какое-то сходство с нею. Рисунок ему не дается, да он и не стремится к нему. Он погружен только в свои краски и в свои невысказанные думы. В студии он уже оценен, ему сочувствуют, его поощряют как многообещающее дарование[15].

Если Денисов уклоняется от советов и поправок Серова, то многие из его товарищей, наоборот, больше чем с доверием прислушиваются к каждому слову и беглому замечанию этого скорее редкого гостя, чем обязательного для всех наставника. Серов хорошо чувствует, кому он нужен. Он все более свыкается со всеми и с каждым в отдельности. Состав учащихся здесь постоянно меняется, становясь тем разнообразнее и интереснее для его наблюдений. Он даже засиживается в этой действительно свободной студии, он даже находит здесь отдых после всяких столкновений с чиновниками того слишком досаждающего ему учебного заведения, что «против почтамта».

Серов — в Училище живописи и Серов — в частной студии, но есть еще Серов в «общем пользовании». Кажется, никто из других известных художников не был в такой мере общедоступен, как он. Кто решился бы пригласить к себе, например, Сорокина или В. Маковского (преподава-

телей училища), а Серов не отказывает никому. Он будто рад случаю узнать еще кого-то и быть кому-то полезным. Всюду ищет он новые дарования, часто разочаровывается, но продолжает поиски. Вот перехватил его кто-то на дороге, приводит в свою мастерскую или угол. Серов роется в работах, обдумывает, молчит. Уходит, иногда неожиданно появляется вновь , чтобы проверить свое впечатление и сказать несколько слов. Помимо своих художников, работающих в его мастерской, он хорошо знает по классным работам и давно подбадривает Россинского[16], Петровичева, Матвея Зайцева[17] и других. Ходит к Юону, журит и любит его, поощряет. На стороне он знакомится еще со многими, среди которых выделяет В. Е. Егорова, художника-декоратора[18], дружит с Голубкиной. Устраивает ей заказ в Московском художественном театре, бывает у нее, и, не забывая никого, каждому подыскивает заказ, часто без просьбы со стороны нуждающегося. То же самое делает со всеми, кого оценил и признал. Серов покупает у них этюды. Скупой на слова, осторожный в выражениях, он вдруг, как бы забывая свою обычную манеру, начинает хвалить. Это означало, что Серов действительно искренне тронут. Бывали случаи, когда он почти раскаивался в излишней, будто бы не свойственной ему восторженности.

Если Серов хотя и редко, но умел хвалить, то еще лучше он умел вникать. Это хорошо чувствовали те, кто научился понимать его с полуслова. Он разбирал работу со всей серовской строгостью, не щадя автора.

Какой-то художник всячески добивался его похвалы. Долго охотился за ним, наконец, поймал, привез в свою мастерскую и начал: «Эта деталь, кажется, удачна, а это место... разве плохо?»

— Детали, может быть, и не плохи, но вся картина плоха, — отрезал Серов.

Очень часто и очень многим Серов повторял:

— Разве это живопись — это копирование. Где же искусство?

Писать с натуры для многих значило делать точнейшую копию с нее, протокол — так учили во всех школах. Лишь очень немногие, одаренные живописным зрением, руководствуясь исключительно инстинктом, умели по-своему подходить к природе и по-своему ее трактовать.

— Растопырьте глаза, чтобы видеть, что нужно. Схватите целое, — твердит Серов непонимающему его ученику. — Берите из натуры только то, что нужно, а не все. Отыщите ее смысл.

Скажет, отойдет на другой конец мастерской, издали смотрит на работы. Рядом, у соседнего мольберта, опять его голос:

— Пишете по-модному: l'art nouveau!* Скучно и противно. Не лучше ли делать так, чтобы сквозь новое сквозило хорошее старое?

Кому-то он говорит:

---

* новое искусство *(франц.)*.

— Зачем писать вширь, не лучше ли вглубь? Слишком уж, слишком бойко, — фельетонная манера!

Поощряя Николая Сапунова, он, однако, не считал нужным замалчивать его недостатки.

— Так пишут многие. Так пишет Коровин. Зачем писать под Коровина?

Не раз доставалось и мне:

— Я захвалил вас, и что же вышло? Вы стали подражать самому себе. Не рано ли?

Сапунов, я и многие другие — все в свое время получили свою долю жесткой критики, после которой было долгое время не по себе.

Так день за днем, в своей мастерской, в частной студии и на квартирах художников, куда он захаживал запросто или по приглашению, высказывает он свое мнение и, если просят, дает советы. Там, где не любят советов, он молчит, молчит также перед удачной работой нашедшего себя или уже уразумевающего свой стиль художника. В последнем случае он только кивает головой или делает такой жест рукой, который означает: продолжайте, дело идет на лад, живопись понимаете.

При таких обстоятельствах, прямолинейно высказывая свои суровые суждения, он не боится уронить себя в чужих глазах.

— У меня проклятое зрение, я вижу всякую мелочь, каждую пору на теле. Это гадость. Мне не дано чувствовать цвет, как, например, Коровину. Я только рисовальщик. Настоящих знаний материала у меня нет. Оттого часто делаю нелепости, будто занимаюсь живописью со вчерашнего дня... Сходство? Похожа? Конечно, это нужно, это необходимо, но этого еще недостаточно. Этого еще мало. Нужно что-то еще. Художество нужно, да, да художество.

Говоря, в частности, о рисунке, он повторяет уже высказанное когда-то:

— Рисовать нужно туго, как гвоздем. О рисунке еще можно поспорить, о нем можно договориться, а цвет, краски... каждый их видит по-своему. Картину можно написать в любом заданом тоне.

Как бы освобождая колорит из-под опеки принятых дисциплин, Серов был, однако, неуступчив, когда дело касалось общей тональности, составляющей основую задачу, стиль, или, как сказал бы Ге, ноту картины.

Увидав на выставке чью-то акварель, изображающую морской прибой и играющую с волнами девочку в красном картузике, Серов заметил:

— Акварель хорошая, но девочка... Скажите, зачем понадобился вам этот красный картузик? Картузик портит все дело.

Художник оправдывался:

— Я делал акварель только потому, что мне понравилась эта девочка в ее красном картузике, без которого она была бы не она.

Серов:

— Тогда зачем это серое, такое большое, занимающее весь лист акварели море? Либо портрет девочки с красным убором на голове, либо море, одно море с его волнами; либо и море и девочку, но без этого ненужного здесь эффектного пятна. Ведь красный цвет — особый цвет, и с ним нужно обращаться очень тонко, иначе — грубость, диссонанс, дешевка. Нужно быть особенно осторожным и умеренным в пользовании этой краской.

Относительно колористической ноты, которую для себя как бы навсегда взял Серов в своем творчестве, он высказывался не раз, по разным поводам и, в частности, когда однажды осматривал летние работы своего ученика Никифорова. Тот принес несколько этюдов, изображающих деревенских мальчиков-рыбаков. Мальчики сидят с удочками на зеленом бережку у воды. Солнечный день. Тени на лицах, на траве.

Взглянув на этюды, Серов захотел уклониться от отзыва, но, пересилив себя, скучающе-равнодушно заметил:

— Покажите это Коровину. Он тоже рыбак. Он это дело понимает. Сам пишет солнце. А я... я люблю серые дни.

Строгий к другим, Серов не щадил и себя настолько, что, говоря о колорите, которым он так восторгался в работах других художников, он как будто совсем не считался со своим собственным колористическим дарованием, как и со своим обширным опытом и знанием материала. Это уже чисто серовская, не знающая границ строгость. Работать, работать, не теряя времени, не щадя себя и пытая свое дарование в различных направлениях, — вот что составляло в его глазах смысл существования художника.

Заметив однажды сидящего без дела у мольберта ученика, он спросил:

— Что так, нет охоты?

— Ничего не выходит. Смотреть противно! — говорит тот.

— А вы все-таки попробуйте. Сначала будет плохо, появится злость... Ведь злость помогает! Глядишь — потом и интерес появится, вроде аппетита. А там... Да ну же, ну! Попробуйте через неохоту. Нечего ждать вдохновенья — сами идите к нему.

На другой день он опять пристает к тому же ученику, «потерявшему вдохновенье»:

— Конечно, можно отложить и до завтра... А вдруг... Глядишь — и умер! Все на завтра да на завтра. Об этом надо подумать, да и не мешает прочесть рассказ Тургенева, прочтите, полезно. Так и называется «Завтра». Работать — значит гореть. — И, помолчав, вспомнил свое всегдашнее:

— Нужно уметь долго работать над одной вещью, но так, чтобы не было видно труда.

Говоря о чьих-либо недостатках, Серов не скрывал и своих, с горечью

лишний раз сознавался, что его учили не так, как нужно: не было людей, которые могли вовремя сказать. А теперь что? — переучивайся заново.

Серова просили устроить в мастерской собеседование по искусству. Он решительно отказался:

— Пригласите Коровина. Он может разговаривать, я не могу.

Просившие Серова не могли или не хотели понять, что его краткие замечания о работе во время работы были теми словами, в которых заключалось его познание искусства. Не принадлежал ли он к числу тех художников, о которых Гёте сказал: «Кто обладает искусством, тот только действует, а заговаривает редко или поздно».

Глядя на картину Бориса Липкина[19], изображающую зимний пейзаж с отраженным солнечным светом на желтом мху, Серов с засиявшими глазами воскликнул:

— Вот солнышко засветило! — А глядя на другой, сумеречный пейзаж Петровичева с изображением сараев, заметил:

— Сарайчики-то спят!

На другой выставке, перед холстами Павла Кузнецова Серов долго молчал, потом, обратившись ко мне, улыбнулся:

— Черт возьми! Смотрите! А ведь природа у него дышит!

Немногословные замечания, вырывавшиеся у Серова невольно, сразу указывали на достоинства или недостатки в работе. Часто он просто бросал одно слово и уходил: «Кирпич!», когда тон был взят слишком красный или слишком коричневый; «Тьма!» или «Тьма египетская!», когда общий тон картины или тень на предметах были взяты бесцветно или черно. В разговоре же о технике, когда предстояло сделать трудный «пассаж», Серов улыбался:

— Ого! Кисть не берет? Ну, что ж, делайте бородой, борода не берет, — делайте усом!

Часто, когда Серов писал акварелью или маслом, видно было, как он сам, попав в затруднительное положение, неуверенно перебирал кисти, не зная, как и чем передать необходимый эффект. Он сильно страдал от неудачи, как и от всякой помехи, расстраивавшей работу. Однажды несколько дней не появлялась натурщица, с которой он делал акварель. Фигура была окончена, оставалось доделать только руку. Кто-то из учеников захотел успокоить расстроенного Серова, боявшегося, что модель не придет больше никогда:

— В сущности, остались только пустяки — одна рука. Ее можно окончить и без натуры.

Серов вспыхнул:

— Окончить без натуры... Вы, вероятно, умеете... Ну, а я не умею!

Был ли уверен Серов в себе настолько, чтобы рассчитывать на продолжительные симпатии молодежи? Едва ли ему было все равно, что скажут талантливые или даже бездарные ученики о его работах,

а главное, о той его заказной портретной практике, в которой рано или поздно каждый художник непременно должен уронить себя в чьих-то глазах?

Молодежь не желает знать никаких полумер. От своего руководителя она всегда требует совершенства, движения вперед, даже тогда, когда по многим обстоятельствам это бывает невозможно. Она зачастую не знает еще и не догадывается о том положении, в которое вскоре попадет сама, и с большим опозданием, быть может, задумается тогда над тяжкими словами Крамского: «Я продаюсь. Кто купит?»

В эту эпоху, о которой идет речь, — в эпоху владычества капитала,— мы крепко держались за стены Училища живописи, боясь очутиться на воле, то есть лицом к лицу с жестокой действительностью, раздавившей столько талантливых людей. Мы старались подольше задержаться на положении учеников, забыть о предстоящей борьбе за жизнь и пока что учиться, следить за выставками, учиться на чужих произведениях и присматриваться к их авторам.

Еще недавно мы видели у Серова хорошие портреты Левитана и Лескова; после них «Портрет жены» («Летом») чем-то напоминал нам «Девушку, освещенную солнцем»... А вот перед нами теперь «Портрет М. К. Олив» — новая работа, ничем не напоминающая нам прежнего Серова.

— Напрасно Серов свернул со своей дороги! — говорит наш приятель, вернувшийся из Парижа. — Такие портреты не редкость на Весеннем салоне!

— Серов «играет» на аристократическую публику! — вторит ему другой, как будто обрадованный случаем уронить нашего руководителя во мнении некоторой части учеников, продолжающих ценить его.

Если Серов и не слышал этих отзывов, то, конечно, легко мог догадываться о них. Как воспринимал он заключавшуюся в них горечь разочарования? Не сознавал ли он и сам, что отгорает что-то светлое в его «музыке», в его первоначальном чувстве?..

Появившиеся в разное время на разных выставках новые его работы были работами мастера, но не того, который до сих пор мог почти растрогать своей живописью, а совсем другого, пришедшего к холодному жизненному опыту. Ученики мало знали о жизни этого человека, вернее сказать, не знали ничего. Они видели его то жизнерадостным, то хмурым, способным то увлечься беседою, то иногда сразу оборвать ее, отойти в сторону, сделаться мгновенно неприступным.

Что-то происходило в нем, от чего так часто менялось его лицо, лицо человека с большой выдержкой и волей. Кое-кто догадывался о каком-то неблагополучии, может быть, о начале болезни. Он будто искал, куда бы уйти и в чем бы забыться, и находил временами, как казалось, прибежище только в совместной работе с учениками. В такие минуты, однако, не

всегда можно было напоминать ему о его «специальности». Заслышав даже восторженные похвалы своим некоторым портретам, он был способен, к удивлению всех, с раздражением отрезать:

— Я не портретист. Я — просто художник.

Серов, работающий вместе с учениками и сживающийся с ними, уже давно перестал быть преподавателем в обычном смысле — он сделался только старшим среди них. Это было отчасти понятно и оценено даже теми, кто на первых порах стал во враждебное отношение к нему. Серов первый подал пример иного метода руководства. Этого метода придерживался и Константин Коровин, которого Серов пригласил в 1901 году в свою мастерскую в качестве второго руководителя, своего помощника. Прежде чем пригласить его, Серов захотел узнать мое мнение о том, как к Коровину относится молодежь, признает ли она его и примет ли с надлежащим уважением. Художественный совет все еще не мог забыть, как были освистаны когда-то учениками директор училища Философов[20], преподаватель перспективы архитектор Соловьев[21] и оскорблен в головном, низшем классе престарелый, известный в свое время скульптор Иванов[22].

— Многие думают, что Коровин не умеет рисовать, — заметил мне Серов, — но это не так. В рисунке он, правда, делает иногда промахи, но промахи самые незначительные — только в деталях. А вообще в рисунке он чувствует хорошо.

Боязнь обструкции, которую имел в виду Серов, была вполне естественна. Учащиеся редко кого признавали настоящим худжником, но Коровин находился на особом счету, по крайней мере, среди наиболее влиятельных учеников, почему я и ответил, что опасаться нечего: Коровин будет принят ими хорошо. Ученики ценят его за колорит, за живопись и еще неизвестно за что: он просто нравится им.

После моего разговора с Серовым, через несколько дней уверенной поступью, с веселым лицом в мастерскую вошел Коровин — этот баловень искусства, человек-богема, как будто он входил в давно ожидавший его кружок приятелей.

Можно думать, что Серову удалось бы устроить свою мастерскую по образцу тех, какие были у итальянских художников в эпоху Возрождения — некое объединение небольшой группы учеников и помощников вокруг своего учителя. Все, зависящее от Серова, было как будто сделано для этой цели, но мастерская все же не налаживалась. Она продолжала быть только отделением, своего рода старшим классом, доступ в который был открыт только окончившим Училище живописи.

Ге, подобно Курбе, отрицал целесообразность всех школ, желающих научить тому, что труднее всего преподать,— искусству: «Учиться можно, учить нельзя», — всегда твердил он. Серов находил возможным оправдать существование только тех школ, в которых руководитель имел

бы право делать отбор талантливых людей отовсюду, то есть когда эти школы отвечали бы намеченному им типу свободных мастерских.

После многолетней борьбы с бюрократической обстановкой в училище, где все говорили об искусстве, но никто не решался подойти к решению самого главного из вопросов, не предусмотренных уставом, Серов нашел дальнейшее свое пребывание здесь бесполезным и подал в отставку.

Многие только тогда по-настоящему оценили, чем был для них Серов. Учащиеся всех отделений поняли, кого они лишились в лице этого необыкновенного человека, который будто бы не любил и не умел преподавать, но который, как никто, имел все данные в иных условиях стать исключительным руководителем.

В поднесенном ему адресе ученики выражали надежду увидеть его опять в качестве профессора, но уже не в казенном, чуждом ему училище, а в новом, свободном.

3

Мои встречи с Серовым продолжались и в то время, когда я оставил его мастерскую и работал самостоятельно в своей. По случайному стечению обстоятельств я жил неподалеку от него, и это еще более способствовало сближению между нами. Наши два переулка — Крестовоздвиженский и Знаменский — как бы составляли один продолжение другого, и Серов постоянно должен был проходить мимо дома, где я жил, и потому чаще заглядывал ко мне, теперь уж не как мой наставник, а как гость или старший сотоварищ. Не заставая меня дома, он оставлял мне записки. Если он видел на мольберте мои новые работы, он писал иногда обстоятельную критику на них. Так было с портретами Бальмонта[23], Чехова[24], «Дамы в белом», «Рыжей Адды» и другими. Моим театральным работам и увлечению театром Серов не сочувствовал. Вместе с К. Коровиным он всячески старался отвлечь меня от театра и подыскивал для меня заказы на портреты. Быть может, из-за театра он сильно не взлюбил и мою театральную «Принцессу», написанную с одной актрисы в ее роли из «Шлюк и Яу». Серов как бы по принуждению давал свои отзывы о моих работах для Театра-студии Станиславского, несмотря на то, что его друг Дягилев расхваливал их; зато сильно превознес мой эскиз «Карусели», ожидая, что вот-вот я приступлю к большому, уже приготовленному для нее холсту.

Но большие события помешали тогда осуществить многие из начатых работ не только одному мне. Наступил 1905 год. Наступили дни, когда художники и актеры, все люди искусства на какой-то период выпали из своей колеи. Зарево пожаров опоясывало Москву со всех сторон, и Серов, как бы застигнутый стихией, искал в себе самом равновесия, чтобы найти

точку опоры. Он находился в приподнятом настроении и только тревожился за свою мать, уже много дней отрезанную от Москвы. Расхаживая по двору дома, где он жил, он останавливался, взглядывал на меня, ожидая услышать какие-то слова, в то время как над нашими головами звенели пули, ударяясь о железную крышу.

Приехав в Петербург, Серов делается очевидцем расстрела рабочих. Вместе с В. Д. Поленовым он пишет протест в совет Академии художеств, а вскоре, ввиду того что протест его не был поставлен на обсуждение, подает заявление о своем уходе из состава членов Академии <...>

С этого момента Серов более не может слышать о каких бы то ни было заказах на портреты с «высоких особ». На телеграфное предложение Дягилева исполнить во дворце несколько новых портретов Серов телеграммой же отвечает: «В этом доме я больше не работаю»[25].

Внешне суровый, замкнутый в себе, Серов не сразу обнаруживал свою внутреннюю сущность — чистосердечие и почти детскую прямоту. До конца жизни он был одержим *своей* правдой, остро чувствовал ее и хранил со страстью фанатика. И не она ли, эта наполнявшая его правда, иной раз озаряла его лицо той мягкой улыбкой, которая была так трогательна еще у Антона Павловича Чехова.

Среди враждующих между собою любителей искусства и художников, в разгоряченной атмосфере нового искусства, в котором Серов не вполне находил свое место, он прежде всего для себя хотел установить какие-то соотношения между «старыми» и «новыми» мастерами.

Моя первая поездка за границу дала повод для беседы с Серовым о современных и старых мастерах, чьи произведения я, наконец, увидел в подлинниках.

Если раньше он говорил о них вскользь, между прочим, как бы на ходу, не считая полезным распространяться о том, что неизвестно, то теперь он сам вызывал на беседы, задавал вопросы, интересовался моим мнением. Слушая меня, он часто пожимал плечами, морщился и даже злился. Последовательно, город за городом, музей за музеем, мы перебирали наиболее значительное из того, что интересовало нас обоих.

Вена — много работ Веласкеса, — да и каких работ! — о них я говорю с увлечением. Серов холодно выслушивает, как что-то давно известное, много раз виденное, потерявшее для него всякую новизну. Эта холодность меня удивляет. Серов — портретист, и однако... Почему он нетерпеливо переводит речь на другое?

— Ну, а что скажете о Тинторетто?

В подробностях я разбираю «Сусанну», отмечаю особенность старых мастеров, писавших обнаженные фигуры,— как бы изнутри светящееся тело.

— Да, да! — подтверждает Серов. — Это их фокус, их особое мастерство, нам почти недоступное... Ну, а еще?.. Брейгель!

— Помню все его картины. Но беда в том, что слишком много видел после него.

— Понимаю... Дальше!

— Дальше — Венеция. Какой удивительный город!

Серов иронически прерывает:

— Прежде всего, конечно, памятник Виктору-Эммануилу, удивительный по своему безобразию и пошлости. В Венеции испортил всю набережную...

— Карпаччо: «Георгий», «Сон Урсулы», говорите вы. А чем, собственно, вам нравится эта «Урсула»?

— Своей простодушной композицией. Большая комната и в ней маленькая фигурка. Пустота, будто ничего нет, а картина все-таки есть.

— Гм, пожалуй, картина есть, но так ли она совершенна? Можно ли так восторгаться Карпаччо после Беллини?

Серов расхваливает какую-то его картину, которую я забыл, а я расхваливаю ту, которую он слабо помнит. Вскоре я чувствую, что в осмотрах музеев я пропустил не одну, а много лучших по его мнению работ.

— Ну, а Тинторетто? — опять возвращается к нему Серов.

— После «Сусанны» хороши, исключительно хороши четыре его картины во Дворце дожей: «Бахус и Ариадна» и «Меркурий и Грации». Да и другие... Портрет одного из дожей... Как замечательно все вообще у этого мастера! Какое несчастье — все, почти все его работы окончательно погибли, так они почернели.

Придерживаясь своего маршрута, я продолжаю и говорю о Падуе. Мне все нравится в ней, может быть, город прежде всего. При имени Джотто Серов настораживается, будто профессор в ожидании ответа ученика, вынувшего «трудный билет», что и было со мной когда-то на экзамене по истории искусств. Как и тогда, об этом мастере я ответил более чем удовлетворительно: я любил Джотто, но меня удивило спокойствие Серова, с которым он произнес:

— Да, вот простой человек, а поди как сделал! В Ассизи вы не были, да и не стоит. В Падуе он лучше.

И только, и ничего больше об этом Джотто, о котором можно было бы поговорить раздумчиво, с другим чувством, не так холодно. Но тут же я вспомнил: Серов, как приверженец высокого Ренессанса, не мог быть целиком на стороне примитивистов. Он любил «трудное», совершенное мастерство и теперь, вероятно, хотел поскорее услышать о Флоренции, а я заговорил о Ферраре с ее замком д'Эсте и фресками Франческо Косса. Серов прерывает:

— Этого художника не знаю.

Деловитый, сухой тон его, впрочем, не удерживает меня от описаний, и, вероятно, в излишних подробностях, Равенны, ее мозаик, ее окрестностей с мрачной Пинетой, местом уединения Данте. Наконец — она,

Флоренция! Серов — опять настороже. Он даже прочнее усаживается на стуле, ждет. Но я как путешественник, проделавший длинную дорогу, уже чувствую усталость. Чемодан моих впечатлений слишком тяжел, разбух от множества кое-как уложенных вещей, в которых трудно разобраться. Я хочу передохнуть.

— Уффици! — торопит Серов. — Дворец Питти!

— Тициан мне не понравился, — спешу заявить я. — Где же этот его хваленый, изысканный колорит? Олеография!

— Вот так-так! Поздравляю вас — олеография!

Серов даже привскочил, круто повернулся и взглянул, будто увидев меня в первый раз. Наступила пауза. Я почувствовал неловкость, попробовал объясниться: «Позвольте, позвольте!..»

— Да нет, чего уж там! Олеография, так олеография, пусть будет по-вашему.

Он закурил. Я сделал то же самое. Замолкли.

Экскурсии по искусству требуют продолжительного времени, быть может, и особо благоприятных условий. Не только Флоренция, но и каждый городок Северной Италии, в котором я побывал, потребовал бы для его изучения столько же времени, сколько я мог отдать всем им вместе. Это я, конечно, сознавал, и об этом, усмехнувшись, в каком-то раздумье, Серов, наконец, первый заговорил:

— Подумайте сами, — примчался, заглянул... и готовы выводы. Но какой толк в них? О Тициане нельзя говорить ничего, пока не побываете в Мадриде. Там нужно его посмотреть, там он лучше представлен. Нельзя также ничего говорить и о Рафаэле, пока не увидите его фресок.

И на этот раз я тоже поспешил предупредить:

— Я мало люблю Рафаэля! Но портрет папы Льва X (тройной портрет: папа Лев X, кардинал Людовик и Юлий Медичи) считаю одним из лучших портретов, виденных мною. После сладкой «Святой Цецилии» в Болонье я просто не узнаю Рафаэля.

— Да, да, согласен, но говорить о нем тоже еще рано, нужно быть в Риме, видеть его фрески. Ну, а еще что упомянете?

— Ботичелли. Не соображу только, какая из его картин мне больше нравится: «Примавера», «Паллада с кентавром» или «Рождение Венеры». С. И. Щукин считает «Рождение Венеры» самой лучшей картиной на свете. Я почти согласен с ним. Он хотел бы видеть ее у себя постоянно. Другие ему скоро надоедают.

— Щукину все скоро надоедает. А я не согласен. Нет, если уж смотреть на что-либо и притом часто, то я хотел бы опять на того же Тинторетто... «Сусанну». Да, это уже не картина, это больше, чем картина...

Серов даже сразу оборвал, что с ним случалось часто, когда он, не любивший торжественных слов, просто ограничивался каким-нибудь жестом одобрения, предоставляя другому восторгаться по-своему. Так

как разговор коснулся опять Венского музея, то я снова заговорил о Тициане:

— А не находите ли вы, что Тициан в рисунке не очень уж того... На портрете Изабеллы д'Эсте один глаз «отскочил». Что это — неумение или нарочно?

— Пожалуй, нарочно. А что же вы ничего не говорите о Микеланджело?

— Как о скульпторе?

— Нет, как о живописце. Помните его Мадонну (Святое семейство), ну, ту, которая в Уффициях?

— Жестяная вещь.

— Да, жестяная, — побольше бы таких «жестяных» вещей, а рядом с ней... Ну-ка, кто поспорит с нею? И не потому, что она *такая*, а потому, что это сильная вещь сильного человека. Куда же тут Боттичелли!

Заговорили о Гирландайо, Беноццо Гоццоли, Мазаччо, Вероккио и других художниках, о которых Серов, если бы счел нужным, мог бы сказать больше, чем кто-либо. Но о них уже давно так много было сказано в книгах, что ему оставалось только безмолвно, кивком головы, соглашаться вполне или наполовину. Кивок головы, игра мышц его, как многим казалось, апатичного лица были тем мимическим отзывом, равнозначащим фразе, которую любитель длинных бесед нашел бы совсем недостаточной.

— Представьте себе! — вдруг вспомнив что-то забавное, воскликнул он. — Бедекер — вот злодей! Откуда понимает он толк в картинах? Нарочно остановишься перед какой-либо, поставишь ей отметку и думаешь, а ну, что ты скажешь? Одна, две, три звездочки. И представьте, не ошибается, попадает точь-в-точь!

История искусств — мертвая книга. К ее выводам необходимо прилагать свое зрительное убеждение и, главное, зрительный опыт. Опыт требует проверок. Это хорошо сознает Серов, который предпринимает ряд поездок за границу. В разное время полученные впечатления он собирает в одно — решающее. Убеждение «отстоялось» — его можно высказать. Так поступает Серов во всем, относящемся не только к искусству, но и к людям. Мои слова: «подносная живопись», «смазливый Рафаэль» — ему хорошо знакомы. Он даже соглашается с ними, но не считает возможным подчеркивать их по отношению к мастеру, который *весь в целом* имеет исключительные достоинства. Нужно исследовать эти достоинства, изучить Рафаэля со всех сторон — ведь он был не только большой мастер фрески, но и замечательный архитектор своего времени. Необходимо видеть все сделанное им, чтобы иметь возможность вполне оценить дарование такого человека. Серов охотно выслушивает мнение каждого, даже парадокс, чтобы еще лишний раз проверить себя, хотя бы на чужом легкомыслии.

В своей заграничной поездке я пользовался набросанным им для меня планом, вроде географической карты, где Флоренция и Рим были отмечены как центральные пункты с их главными улицами и музеями. Теперь он спрашивал, как понравилось мне то или другое место за городом по дороге к Сан-Миньято, или парк Кашине, или сад Боболи. Не только искусство Италии, но весь фон этой солнечной страны радует его и возбуждает его мысль. Он весь оживает при воспоминании об итальянском солнце и мысленно опять уже находится там.

Говорить об искусстве вне жизни — для него пустое, нелепое занятие. Только при условии полного соединения искусства и жизни он способен воспринять творчество какого-либо художника. Только тогда его пасмурное лицо проясняется, мелькает улыбка, и весь Серов в этот момент кажется совсем другим, мало кому ведомым, но именно таким, каков он есть.

Он говорит об «окрестностях», как бы испытующе предоставляя другому догадаться, что под этим словом он подразумевает нечто более значительное. Природа — вот то, что заставляет его лишний раз вспомнить эту страну загорелых людей, где жили простые пастухи, но жил и «пастух» Джотто, где были простые каменотесы, но был и «каменотес» Микеланджело.

Серов хорошо знает цену здоровья. Часто он готов поставить его даже выше искусства.

— Ничего не делали, зато поправились. Чего же лучше? — сочувственно говорит он ученику, который с виноватым видом признается, что приехал из деревни без картин, но с крепким загаром на лице.

Здоровье, прежде всего здоровье, необходимо художнику. Оно так же важно, как и дарование. И не потому ли Серов так любит Тициана, Тинторетто и других, предпочитая их здоровое искусство всякому другому? И он уже отчужденно, с погасшим лицом выслушивает похвалы многим художникам, хотя и совершенным в каком-то отношении, но лишенным самого главного — жизненности и бодрости.

Серов объездил всю Европу, он как бы исполнил свой долг перед самим собой и имеет право говорить об искусстве. Помимо старых мастеров, он хорошо изучил также и новых. Он перечисляет некоторых из них, признает с некоторыми оговорками Каррьера, Зулоагу («В красках не интересен. Он лучше в репродукциях»), выделяет молодого Ходлера. Упоминая об этих более поздних художниках, он все же возвращается к Эдуарду Манэ и Энгру. Энгр служит ему неизбежным примером в разговорах о рисунке.

На жалобы некоторых, что нет красок, что они дороги, Серов возражает:

— Берите карандаш! Оказывается, можно быть величайшим художником, даже не работая красками. Энгр писал замечательные портреты. Картины у него в большинстве случаев хорошие, а разве его рисунки

хуже, эти острейшие рисунки, сделанные какой-то дьявольской рукой! Да вот и Каррьер — пишет одной сепией. А разве она помешала этому, может быть, дальтонисту, внести в искусство что-то свое, искреннее, теплое?

Как бы мимоходом, вскользь роняет несколько холодных слов о Беклине, язвит Ленбаха, этого искусного пошляка, и с отвращением отворачивается всякий раз при виде репродукций с картин Франца Штука. На вопрос, какого он мнения об Уистлере, Серов отвечает:

— Я его не знаю. В Лондоне видел кое-что, не очень интересное, а лучшее будто бы находится в Америке, где я не был.

К Сезанну Серов подходил туго. Долгое время он не хотел признавать его. Ведь Серов так много ездил, столько видел совершенного! Что действительно нового в этом пусть одаренном, но часто беспомощном художнике? Серов не соглашается со многим в живописи Сезанна. Он колеблется как бы перед новым испытанием. Но не он ли сам когда-то сказал: «Лучше поглупее, да почестнее!». Сезанн, конечно, честен. Серов с любопытством выслушивает меня, когда я, пользуясь случаем, опять упоминаю о равеннских мозаиках в усыпальнице Галлы Плациды. Эти мозаики, в сущности, не есть ли прообраз того, что делает Сезанн. Та же упрощенность формы, те же задачи колорита, почти те же самые фрукты, но до чего этот никому не известный мозаичист-художник был более мудр в своем простодушии и вместе с тем совершенен по сравнению с позднейшим французским эксперименталистом! Такую справку Серов как бы принимает к сведению. Через некоторое время Илья Семенович Остроухов, умевший сочетать все крайности, — от иконы новгородского письма до французского супрематизма, многозначительно объявляет мне:

— Признал, признал! Наконец-то сдался! А как долго упорствовал!

Да, Серов сдался, но разве это означало, что, «признав» Сезанна, он хотя на минуту забыл превосходящих его по мастерству все тех же прежних художников, упоминаемых теперь только «к слову», между прочим?

Серов следит за современной живописью, он хорошо сознает, какую роль играют в ней преходящие вкусы и пристрастия, выставочная лихорадка одних и спекуляция других. Из новых иностранных художников он оценил наиболее «честного», но кого же из русских он мог бы отметить своим строгим глазом, считать заслуживающим если не полного утверждения, то серьезного внимания?

При разных обстоятельствах, чаще всего после выставок, Серов иногда делился своими впечатлениями. Заговорили о портрете, вспомнили почему-то Брюллова. Серов:

— Брюллов плохо чувствовал «букву о», то есть овал лица, имеющий различные формы. У него, так же как и у многих художников XVIII века, на этот счет был готовый штамп. А — мастер, что говорить!

— А как вы относитесь к копированию? — спросил кто-то Серова. — Полезно ли оно? Вы когда-то делали копию с «Иннокентия» в Эрмитаже?

— Полезно ли, не знаю. Мне было просто приятно остаться наедине с работой Веласкеса[26], как бы с ним самим. Приятно было всматриваться в нее, размышлять. Вот и все! Нужно, очень нужно видеть хорошие произведения. Эрмитаж — вот что важно для всех нас.

— А Врубель? Что скажете о Врубеле?

— Врубель? — у него мастерская рука. Вот художник, который, как никто, может делать все одинаково хорошо: декорацию, картину, иллюстрировать книгу. Даже портрет может сделать, и замечательный портрет!

При имени Малявина Серов задумывается.

— Ну, что ж? У него заряд, — говорит он, — выпалил его, а что дальше? Его портрет Репина не из хороших работ, а задел, задел-таки! У Малявина есть что-то свое, но с этакой завитушкой — пошлым росчерком!

Кое-кто остается для него не вполне выясненным, кого-то он не хочет оскорбить, быть может, преждевременным, резким отзывом.

Расспрашивая Серова об иностранных и русских художниках, ни я, ни мои товарищи не касались наших больших мастеров, таких, как Репин, Суриков, А. Иванов и других, чье значение в искусстве давно было утверждено, принято всеми и не вызывало никаких возражений. Несколько в стороне для многих стоял Ге, который в кругу моих друзей имел своих горячих сторонников, считавших его выше всех живописцев, но и о нем что мог бы сказать не любящий пустых разговоров Серов, — разве только повторить уже известные всем суждения.

Серов совсем не был похож на большинство художников, отрицающих всех, кроме себя. Быть членом какого-нибудь общества художников означало для него взять на себя обязательство уважать всех сотоварищей; почему чаще всего он и предпочитал оставаться только экспонентом.

О молодом поколении, о тех, кто еще учился или только что окончил образование, подрастающих или уже выросших у него на глазах, он охотнее всего готов был говорить, но предпочитал сначала что-нибудь сделать для них. Однако все и без того хорошо знали, кого выделяет он по дарованию. Тут он не заговаривал об искусстве, а только действовал. И задолго перед тем, как сказать что-нибудь в похвалу, он просто сообщал, что вашу картину покупают или берут на выставку.

А вскоре после этого как следствие заботы Серова в убогое помещение молодого художника являлся не кто иной, как «сам Дягилев», страшный для многих, только не для тех, к кому он лично обращался. Бодрый с красивыми женскими глазами и зорким зрением, он рылся в пыльных углах, заглядывал даже под кровать, доставал забракованные, но, по его мнению, лучшие работы и отсылал их куда-то. Его даже не спрашивали — куда. Всем было известно, что Дягилев, устраивая свои выставки в России,

задумал опять что-то. На очереди теперь пропаганда русского искусства за границей.

В инициативной группе «Мира искусства» Серов занимал большое место. Насколько здесь ему было легко делать отбор молодых сил для выставок, настолько же трудно было проводить приобретение их картин в Третьяковскую галерею. Если в среде художников «Мира искусства» суждения Серова имели особый вес, то в среде капиталистов, гласных городской думы, его мнение, как и мнения его сотоварищей, членов совета Третьяковской галереи, далеко не всегда было решающим. Намеченные ими картины возбуждали споры, пугали своим крайним направлением.

Выступать судьей в делах искусства не всегда бывает безопасно. Так было и в этом случае. Серова обвиняли в пристрастии. Как будто в мире художников был когда-нибудь такой судья, которого не обвиняли бы в том же?

Застигнутый где-нибудь врасплох, Серов выслушивал нападки обойденных, обиженных, готовых излить на него одного все озлобление.

— Что же делать, — защищался он, — ваши картины не покупают в Третьяковку и не берут на выставку «Мира искусства». Каждая группа имеет свои выставки. Молодежь должна устраивать свои отдельные выставки. А Третьяковская галерея — казенное учреждение. Московская городская дума по-своему относится к искусству и думает совсем не так, как думаю я с моими товарищами, членами совета.

4

У многих художников свой метод работы. У Серова был также свой. Среди русских портретистов Серова считают наиболее строгим не только по отношению к людям, но и к своеобразно понятому им своему призванию и к особой системе доказывать это.

Он писал быстро, быстро схватывал сходство и однако... часто девяносто сеансов! Легко сказать, но трудно поверить. Как же хватало на это сил у него и терпения у модели? Что за нелепость, что за ненужное истязание обеих сторон? Во имя чего могла быть оправдана такая долгая пытка?

Серовский метод работы был жесток. Так скажут все, кроме тех, кто знает ремесло портретиста. Это мало поймут другие художники, незнакомые с этим ремеслом, еще менее поймут модели и совсем не поймут любители живописи, не задумывающиеся над тем, каким мастером и как создается портрет.

В литературе имеется интереснейший документ — признание Эдгара По в том, как было написано им его известное стихотворение «Ворон». Эдгар По отваживается показать читателю то самое, что принято скрывать от всех, — как «сшивается» художественное произведение.

Позирующие Серову видели, как он кроит и примеряет, шьет и по нескольку раз бросает. Редко кто из специалистов в какой бы то ни было области согласился бы не только исправлять уже сделанную вещь, но и уничтожить ее, чтобы сделать другую, лучше. Вот в чем особый метод Серова.

Если другие портретисты поступали иначе, стремились сократить сеансы для сбережения своих сил и терпения модели, то Серов не щадил ни себя, ни ее для воплощения своего портретного замысла.

В истории искусства можно найти примеры более длинных сроков, чем три месяца. Всем известно, что Леонардо понадобилось пять лет для портрета Джоконды. Всякий творческий процесс имеет свой конец, но сам автор почти всегда затрудняется, когда ему нужно поставить точку. Если на портрет смотреть так, как смотрел Леонардо, то едва ли можно исчислять, какой срок необходим для исполнения совершенного произведения.

Серов, писавший портреты большей частью с заказчиков, конечно, зависел от них в установлении длительности работы. В самом начале сеансов он вынужден был определенно сказать им, когда кончится их тягостная повинность. И в каком-то практическом смысле он не ошибался, назначая для этого три месяца. Как бы мы ни относились к этому сроку, установленному Серовым, на практике мы убедимся, что он является почти точным, менее которого, во всяком случае, нельзя назначить для работы маслом над заказным большого размера портретом.

Если художник может творить с «вольной» модели как и когда угодно, то «подневольный» портретист, попав в обстановку заказчика, бывает сразу охвачен всякого рода обязательствами, среди которых часто наиболее существенное — дорожить временем модели. Художник, привыкший работать у себя и для себя, в этом случае сразу почувствует какое-то стеснение и во время работы, как Серов, будет думать о сроке даже тогда, когда он менее всего хотел бы думать об этом.

О времени тут нужно было бы забыть. Происходящее настолько значительно, что всякий вдумчивый человек не нашелся бы сразу определить, в чем тут самая большая важность, на чьей стороне бо́льшая пытка...

Не будучи актером по профессии, каждый человек умеет, однако, хорошо играть роль, то изображая самого себя, то кого-нибудь из множества виденных им и принятых за образец лиц и личин. Портретист по опыту знает, что как раз именно перед ним модель примет все меры, чтобы не дать «чужому» человеку заглянуть в свою подлинную сущность. Она пустится на все хитрости, быть может, использует весь арсенал уловок, чтобы подменить себя кем-то и не быть, по афоризму Ларошфуко, тем, что она есть на самом деле. И кто бы ни был перед художником — все будут одинаковы в своем желании ускользнуть от его пытливого глаза. Даже если найдется прямой грубоватый человек, так и тот, если он

любит в себе грубость, постарается преувеличить ее и представить как достоинство.

Каждый будет осматриваться, стремясь показать себя с выгодной, нравящейся ему стороны, и оправлять всю разноцветность своего лирического или трагического оперения. Одни будут шаржировать свои черты до невинности, еще невиданной в мире, другие — до полной греховности и даже распущенности души и тела, и лишь случайность, непредвиденная и досадная для человека-модели, вдруг выдаст его, и он станет просто человеком, со всеми уже настоящими отрицательными и положительными своими качествами.

Как в театре, так и на сеансах, во время «постановки» портрета происходит та же обычная история удач и неудач. Схватил сходство и потерял его. Был этот, вполне этот человек, и вдруг он другой, и не только на холсте, но и в действительности.

Что такое сходство, как понимать его? Сходство для постороннего зрителя, для близкого родственника, сходство для зрителя-мудреца, для приятеля, привыкшего видеть своего друга в быту, или для исследователя, принимающего в расчет множество более сложных условий? Сколько времени нужно думать и обдумывать, чтобы почувствовать и заковать железом рисунка неуловимую линию портретного сходства?

Но не одна только эта решительная, синтезирующая линия составляет всю задачу портретиста. Задача портрета как художественного произведения далеко не решена, если уловлено даже внутреннее сходство. Перед художником встает еще другая, столь же значительная и ответственная задача. Помимо модели, живущей своей жизнью, живет еще искусство со своими своеобразными законами, живет еще ремесло, связанное с искусством и требующее не только одного навыка, но еще большего расширения этих навыков и уменья каждую минуту пребывать в процессе творчества, а не обычного только уменья писать. Портрет имеет свою архитектонику, свою фугу. Оперирующий линией и цветом ищет созвучий между той и другой. Он может быть закройщиком и портным, поэтом и музыкантом... Столь широко поставленные задачи могут увести, конечно, слишком далеко, но что же делать — таково искусство!

По своему «инвентарю», по грубому материалу, с которым художник имеет дело, он одновременно и ремесленник. Прежде чем стать музыкантом и даже в момент, когда он делается им, он не забывает, что его орудия производства — подрамники, гвозди, холст, краски — входят в каком-то смысле в состав его искусства как неделимая его часть. Об этой стороне живописи, также чрезвычайно важной для художника, приходится упоминать только потому, что во время сеансов портретист не всегда бывает полновластным хозяином положения. Его материал капризен. Часто не сам мастер, а материал диктует, когда нужно торопиться и когда задерживать работу. Тут опять возникает вопрос о сроках. Но как за-

ставить краски сохнуть быстрее или медленнее, когда каждая из них сохнет по-разному? Как сохранить заданный себе слой поверхности, когда нужно спешить?

Нужно ли к сказанному прибавлять, что помимо перечисленных моментов есть нечто, еще более осложняющее и без того сложную, всегда перегруженную (в отличие от других видов живописи) технику портрета. Это нечто не имеет ничего общего с творческим процессом, но является тем, что способствует ему или нарушает его. Это только деталь, черта, некоторая подробность, как бы подразумеваемая сама собой. Не только для работы пейзажиста, но и для всех художников нужна соответствующая погода. Портретисты помимо этой погоды знают еще и другую — ту, которая устанавливается между ним и его моделью. Эта погода еще более непостоянна. Как барометр, чувствуя атмосферные колебания, Серов часто не мог удержаться от замечания:

— Я готов все понять. Набежала туча, стало темно — работать нельзя, но капризы, капризы людей... Нет, нет. Надоело!

Серов хмурился, смолкал. Более всего он досадовал, если перемена «погоды» наступала в момент удачи, когда работа шла, налаживалась, а модель, ссылаясь на свою часто мнимую болезнь, обрывала сеансы. А что же будет с тем «зарядом», который появился, да, наконец, и с теми же красками, с поверхностью, приготовленной на завтра? Писать в этом случае с перерывом нельзя. «А сами же настаивают на сроке!» — после долгого молчания добавлял Серов.

Серов, назначая иногда три месяца сеансов, конечно, учитывал даже эту «портретную погоду». Часто выходило, что «сумерки» затягивались, а ему нужно было приступать к другому портрету с другой модели. Все, зависящее от него, он ввел в строгие рамки обязательства перед заказчиком, требуя от последнего если не творческого содействия, то хотя бы корректного исполнения добровольно принятых на себя обязательств. Среди позирующих ему попадалось немного таких, которые, дорожа своим временем, умели делать это и по отношению к «наемному» художнику.

Наряду с «трудными» заказными портретами Серова мы знаем немалое количество и «легких», сделанных даже маслом в очень короткий срок. Само собой разумеется, что эти портреты писались при совершенно иных обстоятельствах, в иных условиях «сеансной погоды». Большей частью они исполнялись уже со знакомых ему, изученных лиц. Начало сеансов в подобных случаях могло предвещать и скорый конец портрета, даже если моделями были очень сложные люди. Мысленно они были уже давно выношены и внутренне, так сказать, написаны, — оставалось только перенести их на холст. По отношению к таким моделям «жестокий метод» Серова уже не применялся. Ему не было необходимости проделывать то, с чего обычно начинается предварительный познавательный

процесс с очень большим подчас количеством заметок, набросков, эскизов и всякого рода черновой работы, которую Серов, по миновании надобности в ней, уничтожал.

Серовский метод, в сущности, не был отличительным. Все строгие к себе художники (по Пушкину — взыскательные), начиная с мастеров Возрождения, поступали так же, пользуясь, может быть, несколько иными приемами. Горячее brio*, когда художник творит как будто чудодейственно и мгновенно,— редкое исключение. В основе такой работы всегда лежит глубочайшая предварительная подготовка, без которой всякая «маэстрия» есть только заранее рассчитанный фокус-штамп.

Не только среди своих сверстников, но и среди большинства художников Серов выделяется как неутомимый исследователь материала, который в его глазах составляет — не менее чем сюжетное содержание картины — живую душу живописи. Серов работает всем: маслом, акварелью, темперой, гуашью, пастелью, цветными карандашами, офортом.

За последние годы своей жизни он почувствовал особое влечение к темпере. На это были свои причины. Первая из них: он не любил глянцевую клеенчатую поверхность масляной живописи. Он не терпел лака, но лак и лак-ретушь были необходимы при его почти всегда длительной работе, особенно при заказах, требующих свежих, непожухших красок. Вторая причина: Серов уже давно мечтал о фресковой живописи. Он давно обдумывал ряд сюжетов для росписи стен. В России и за границей он всюду присматривался к работам старых мастеров, украшавших стены государственных учреждений и храмов. Поэтому уже заранее, даже в портретной живописи, он пытается и делает с большой ловкостью несколько крупных работ — чем же? — темперой, менее всего пригодной для этой цели, особенно при частых поправках.

В еще не написанной «истории взаимных недоразумений» художника и модели было бы более чем достаточно фактов, касающихся сугубо острого положения тех, кто должен работать на заказчика. Так, некрасивая Екатерина II, изображавшаяся в живописи, за редким исключением, красавицей под видом Минервы, Цереры и Помоны, сильно ошиблась, обратившись с заказом к Рослену. К ее удивлению, он не оказался зеркалом-другом. В изображенной им, по ее отзыву, «обезьяне» она, конечно, не захотела узнать себя. Негодованию ее не было пределов. Но что могла она сделать? Если можно было уничтожить портрет, то как уничтожить знаменитого художника, который, к ее сожалению, не был русским подданным?

В сильной степени ошибались так же и те, которые льстили себя надеждой как-нибудь «обойти» Серова, чем-нибудь усыпить его «проклятое» зрение. Ошибка этих людей помогает нам узнать, кто они, и лишний раз

---

* вдохновение (*итал.*).

убедиться в непреклонности Серова. Своих портретов они не уничтожали, однако едва ли с большой радостью передали их потомству как некие документы за подписью одного из наиболее строгих художников — летописцев дореволюционной эпохи.

Серов не сдается, он продолжает быть несговорчивым во время работы, на сеансах и после них, но часто, вернувшись в свою квартиру, с горечью, с мукой на лице вспоминает все пережитое им за этот и предыдущие дни.

— Остановится вот этак, в позе своего папа́, этакий поросенок, дегенерат, и говорит: «А у мамы вы нарисовали глаз кривой. Она совсем не такая!» А потом подойдет еще кто-нибудь из семьи и подтвердит слова молокососа.

Серов курит папиросу за папиросой. Он окутан табачным дымом, сам замечает это и продолжает курить:

— Иногда на сеансе... схватишь вот этак сигару, да какую покрепче, сосешь, сосешь, а потом — что такое? Вдруг головой о притолоку.

Заговорив о заказчиках, мы стали перебирать некоторых из них, отличающихся какими-либо своими качествами, интересными для бытописателя. Я рассказываю Серову мой недавний эпизод с одним любителем искусства, заказавшим мне свой портрет. Этот заказчик был «передовым» человеком, писал либеральные статьи в газетах, ратовал за народ и жил в роскошном особняке своей богатой жены-купчихи. К художникам он питал большую слабость, а ко мне особое расположение. Портрет был окончен, одобрен и взят. Мне оставалось только получить часть условленного гонорара — 300 рублей. Но каково же было мое удивление, когда вместо денег я вдруг получил обратно портрет с запиской: «Портрет не беру».

Серов, слушавший внимательно, прерывает меня:

— То есть как это так — портрет не беру?! А вы, что же вы предприняли?

— А что я мог предпринять, если моя работа не нравится?

Серов морщится, молчит, что-то обдумывает, потом решительно встает, одевается и предлагает немедленно на месте выяснить дело — идет ко мне в мастерскую. С неохотой я достаю портрет из сарая, куда отправил его за ненадобностью как бесполезный товар. Серов, строго осмотрев портрет, к моему удивлению, стал расхваливать его.

— Я не знаю этого человека, но чувствую, что он очень похож. Сейчас же пишите письмо и сошлитесь на меня. Напишите, что я нахожу портрет удачным. Если этот господин не согласится уплатить деньги, мы подаем в суд, и я выступлю в качестве эксперта.

Через несколько дней я получаю ответ от моего заказчика: «Мне нет никакого дела до мнения Серова. Я и моя жена, мы сами умеем разбираться в таких вещах и находим, что портрет неудачен».

Прочтя это письмо, Серов не подал вида, что он оскорблен; в тот же день он отправился к своему знакомому юристу, небезызвестному в Москве присяжному поверенному и поручил ему вести мое дело. Я уже торжествовал, уверенный в полном успехе нашей тяжбы. Но не тут-то было! Мой заказчик, переговорив с нашим юристом, перетянул его на свою сторону, поручив ему вести свои большие дела. До меня ли было теперь этому грешному человеку, когда он имел около себя такого богатого клиента. Итак, с первых же шагов юрист изменил нам. Он стал уговаривать меня не затевать тяжбу, уступить богачу, сбавить двести рублей и получить сейчас же на руки сто рублей. Что было мне делать? Искать другого юриста, тратить на это время свое и всегда занятого Серова, а кто поручится за хороший результат? Столкновение с такими людьми было противно до последней степени. Чтобы покончить с ними, я решился не без отвращения — взял сто рублей.

Узнав об этом, Серов в первый момент не хотел верить, — так велико было его негодование. Но на ком в большей мере он хотел сейчас сорвать свой гнев? На купце, на юристе... на том, на другом, а главное, на мне:

— Вы согласились... вы говорите, у вас не было денег! Подумаешь, какая новость! А кто же будет, скажите мне, кто же будет учить мерзавцев, если мы будем молчать и уступать им?

И долго после этого Серов находился под впечатлением моего «эпизода» и когда, наконец, примирился со мной, то с горечью вспоминал.

— А наш приятель-то... Хорош! Очень хорош! А еще поверенный, да еще и присяжный. Ладно! Мы еще встретимся с ним.

По целому ряду причин Серов не мог сохранять самообладания и внешнего спокойствия, когда дело касалось эксплуатации со стороны богатых людей.

Как раз очень богатые дома, куда он ходил «пользовать своих пациентов», и делали его больным настолько, что он должен был лечиться и надолго бросать работу. Вспоминая о своих «вельможных» моделях, он ставил мне на вид, что мой заказчик из разбогатевших разночинцев ничто по сравнению с одним из его заказчиков — дворянином из дворян и вместе с тем неплохим купцом — великим князем, в канцелярии которого «скостили» с поданного Серовым счета 600 рублей.

— Эти люди не доросли до сознания того, что есть на свете художники... Пусть будет так, хорошо! Мы — ремесленники, мы исполняем всякие заказы, как столяры или обойщики. Портрет не нравится — что делать! Все равно, плати за него! А если он, этот портрет, вышел лучше, чем я сам ожидал, разве эти господа догадаются по-настоящему понять и оценить его? Скажите, какую сумму можно было бы взять за шедевр? В этом случае ведь мы не набавляем цены, мы отдаем работу да в каком-то смысле задаром...

Как-то раз Серов встречает меня с упреком:

— Чего это вздумали вы отговаривать от живописи молодого человека, родственника моей знакомой? Она совсем расстроилась.

— А зачем бы я стал советовать кому бы то ни было заниматься нашим делом? Не лучше ли в самом начале открыть глаза. Мало ли других специальностей, прочных, понятных всем.

Серов ничего не ответил. Вопрос о средствах к существованию даже в пору его известности не утратил для него остроты. У него было много заказчиков, много работы, но крупный портрет маслом он соглашался делать только при условии д е в я н о с т а сеансов, иначе он не может, не умеет! Сколько же портретов он может сделать в год, если еще принять во внимание неудачные среди них, которые он или бросает или оттягивает «на потом». Кроме того, во что они обходятся ему самому? Это знает только он один.

В начале своей деятельности Серов писал портреты с тех, кто ему нравился, с приятных или родственных ему людей. Приобретя известность, Серов уже поступает в «общее пользование», принимает заказы от «всяких людей». Он уже везет воз бытовых обязательств, напрягает свои силы, берет даже в «гору».

Наступает кабала портретиста, кабала до самой смерти. Купцы, мелкие и крупные, дворяне всех видов, князья всех оттенков — вся вереница социальных разновидностей делается ежедневно прицелом его живописного глаза. Серов хочет изучить всех, забывая силы своих нервов. Вместо непосредственного «доброго» глаза с его живописной бодростью появился глаз строгого, язвительного наблюдателя этих представителей «высшего» буржуазного общества и их жен, позирующих перед художником после бала. В то время как многие считали его портреты «игрой на публику», он делает их так, что едва ли они оказались бы у места на «Весеннем салоне» как произведения, отвечающие характеру этой выставки. А те, которые предпочитали обращаться с заказами к этому известному и лучшему художнику, разве они оставались вполне удовлетворенными в своем тщеславии?

Кажется, никто из русских портретистов, ни Перов, ни Крамской, ни Репин, не ставил себя в такое странное положение, в своего рода постоянную войну с теми, кого они писали. По портретам Серова всегда можно легко установить не только «дистанцию» его отхождения от «весны его сердца», то есть от ранних его работ времени «Девушки, освещенной солнцем», но и степень симпатии к тем, кто был подчас невольным виновником его быстро наступившей зрелости. Ум с некоторых пор становится почти единственным руководителем Серова как в его сближениях с людьми, так и в его искусстве.

Портретная галерея современников, оставленная Серовым, представляет поучительный пример того, как опасно быть в эпоху буржуазного

строя профессиональным художником-портретистом, работающим на заказ. Как бы это ни казалось парадоксальным, можно с полной уверенностью утверждать, что оправданное некогда сочетание двух понятий «портрет» и «высокое искусство» с каких-то пор становится практически почти невозможным и притом повсеместно в Европе. Не один только Серов, но и все оставшиеся в истории портретисты (а их мало) убеждают нас, что в пределах большого мастерства, если и был еще возможен в его эпоху портрет, то лишь студийного характера, как работа, делаемая для себя, вне заказов и даже вне выставок (к таким принадлежат ранние портреты Серова).

Из всего сделанного в этой области художниками разных стран можно выделить лишь небольшое количество работ, если не стоящих на одном уровне с работами более ранних мастеров, то чем-то приближающихся к этому уровню, — и все эти работы будут: либо портрет жены, либо родственника, либо друзей.

Обзор же портретов «вельможных» заказчиков невольно приводит к отрицательным выводам. В самом деле, что представляют собою эти разноименные, но единообразные по своему внутреннему и внешнему облику персоны обезличенной, даже в отношении костюма, упадочной буржуазной эпохи? Каким нужно быть художником и какую нужно иметь кисть, чтобы изображать в большинстве случаев скучающих пустых обывателей, пригодных разве только для фельетонных очерков? Что, как не сатиру, мог бы изобразить художник, оперируя таким маложивописным, почти мертвым материалом?

И Серов поневоле делается сатириком, а подчас и злым мстителем. Живописец становится обличителем и сам с горечью замечает, как прирожденное стремление к совершенству едва находит себе место в той специальности, которая в условиях обывательского быта превращается из самоценного искусства в своего рода прикладничество.

Но Серов и в этих условиях все же умеет заинтересоваться портретом как живописец. Мало того, что только он среди других портретистов имел смелость трактовать людей, не считаясь с их недовольством, но и в каждом заказном портрете он всегда выискивал что-нибудь интересное, остро характеризующую позу и всегда новую тональность.

Рядом с ним американская знаменитость Сарджент может быть назван только типичным ловким ремесленником, по-американски сообразившим, что нужно заказчику и как нужно «печатать» портреты. Таким же «любимцем публики», с меньшим размахом, окажется и кухмистер от живописи Ленбах, а также Гандара, Бенжамен Констан и другие.

Мы достаточно хорошо знаем всех иностранных художников, в том числе и портретистов, но за границей редко кто знает наших больших мастеров портрета, таких, как Репин, Крамской, Перов. О Репине, кажется, не стоило бы и упоминать кому бы то ни было — так очевидно его

мировое значение, а между тем прославленный Уистлер даже ничего не слышал о нем. Да и один ли Уистлер?

В чем же тут причина? Конечно, опять и опять все в той же нашей всегдашней скромности. Это странное свойство наше — склонность замалчивать свои достоинства — не всегда было нам на пользу, хотя оно часто и нравилось нам самим.

На все бывают свои сроки. Наступила пора, когда мы сами, не нуждаясь в чужих отзывах, заявляем о себе, заявляем о том, что сделано и делается нами в области искусства и науки, на фронте мирного труда. В длинном списке имен наших деятелей литературы, театра, музыки и живописи мы имеем таких художников, чье значение не может быть ограничено ни определенной территорией, ни определенным временем. Они — общее достояние всех истинно культурных народов.

А Серов? Уффици когда-то заказали ему автопортрет, но Серов, не успев сделать его, умер[27]. Следует ли отсюда, что мировая общественность имеет оправдание в том, что не знает его и других наших художников лишь потому, что работы их не находятся в том привилегированном Пантеоне-зале, где издавна красуется как символ вечного в искусстве автопортрет Рафаэля?!

Мы можем насчитать в Европе XIX и XX веков много больших мастеров живописи, но едва ли найдем несколько настоящих портретистов-психологов, как наши художники — Перов, Крамской, Репин, Серов.

Французы хитро обходят эту слишком ответственную и неблагодарную специальность. Они бывают остроумны, делая портретные эксперименты, но только остроумные — не больше. Напрасно было бы искать в их портретных работах то, что срослось с понятием о портрете как большой самоцельной задаче. Французская живопись с некоторых пор или оставляла в стороне этот будто бы уже пройденный путь или только делала «экскурсы» в область психологического портрета и, конечно, не по заказу кого-то, а по вольному «любопытству». Каждый художник имеет слишком много оснований пугаться привходящих трудностей на этом «старом» пути.

Серов, отдавший свою жизнь портретной работе, получил взамен мало удовлетворения и много недоразумений.

Доволен художник — недоволен заказчик, доволен заказчик — недоволен художник, и, более того, недовольны все собратья-художники, творящие всегда наиболее решительный, но редко справедливый суд.

Однажды, незадолго до его смерти, слушая рассуждения Серова на «больную» для него тему о заказных портретах, я спросил:

— Неужели же не было таких заказчиков, которые остались бы вполне довольны вашей работой?

Серов почти не понимал, о чем я спрашивал:

— Вполне довольны? Не помню. Кажется, никого... Впрочем, нет! Один расшаркивался в похвалах, благодарностях. Вот люди! Поймите их! Расшаркивался как раз тот, который более чем кто-либо мог быть на меня в претензии. Чудак! Да, за всю жизнь из всех заказчиков такого рода остался доволен всего только один![28]

5

Насколько портреты в какой-то момент сделались для него тяжелой обузой, от которой он хотел освободиться, настолько картины служили ему отдыхом. Возвращение к ним оздоровляло его. Из своей практики портретиста он старается вырвать мгновения, чтобы заняться тем, чем занимается каждый самый скромный, но более свободный, чем он, художник. На природе он пишет сцены из крестьянской жизни: «Баба в телеге», «Серый день», «Лошади у пруда», «Полосканье белья», «Октябрь» и другие. В этих картинах закреплены мимолетные впечатления этого, почти дошедшего до отчаяния живописца. С особой любовью он пишет лошадей — к животным у него давнишняя страсть. Делая эти «незатейливые» вещи и отдыхая на них, он обдумывает нечто более значительное, уже давно зародившееся в нем, — обдумывает сложные композиции...

Серов любит поэзию, любит музыку; у него большой запас наблюдений над природой, быть может, не меньше, чем над людьми. Его влечет стихия и пафос. В дни «сумерек», когда жили Чехов и Серов, оставалась, быть может, только одна возможность дать отдых своей душе — это остаться лицом к лицу с природой и вспомнить сказания о ней наивных, по-детски мудрых, как Гомер, поэтов, и в этих сказаниях найти некую бодрящую панацею.

Дорожные записки Бакста, которые он вел во время путешествия с Валентином Александровичем по Греции, трогательные по его отношению к «милому слону», как он называет Серова, слишком беглыми штрихами рисуют его спутника. Оба художника простодушно, как ученики начальной школы, ищут прежнюю Элладу и, конечно, не находят ее. Но самые эти поиски могли как будто отвлечь на время мысли Серова от мрачной реакции, наступившей в России после 1905 года. Однако нет: «Опять весь российский кошмар втиснут в грудь. Тяжело. Руки опускаются», — пишет Серов из Греции[29].

Результатом поездки в Грецию явился новый цикл работ, несколько неожиданный для тех, кто считал Серова трезвейшим человеком, едва ли способным улыбаться и увлекаться. Еще до этой поездки он в своей мастерской при Училище живописи, в тех случаях, когда попадалась подходящая модель, пользовался малейшей возможностью, чтобы делать «выгородки» задуманных им картин. Он усаживает натурщицу на пятнистую телячью шкуру среди развешанных мехов, а в другой раз — на фоне

бирюзовых изразцов около гипсового слепка конской головы (известный парфенонский фрагмент). Всякий раз перед учениками интересно скомпонованные колористические задачи, сюжет которых он поясняет кратко:

— Это из жизни друидов, а вот это почти из греческого...

Прошло много лет, прежде чем мы увидели, что посаженная когда-то около конской головы рыжеволосая натурщица послужила Серову пособием, одной из многих примерок в замыслах его картины «Похищение Европы». Долго разрабатываемая в эскизах эта картина, наконец, была написана, и Серов как будто оттолкнулся от своих берегов в сторону той фантазии, за отсутствие которой его не раз язвил Михаил Александрович Врубель.

Сюжет картины не нов. Он трактовался в итальянской живописи Тицианом и Веронезом. Но эти художники едва ли испытывали какое-либо желание покинуть вместе с мифологической Европой свои берега. Картина в их творчестве не играла роли избавительницы от каких-то жизненных невзгод, а Европа в их глазах была просто одной из многочисленных Венер, широкобедрых, цветущих женщин.

Сказка Серову не вполне удалась. Трудно было после многочисленных портретов, настраивавших на определенный лад и отнявших лучшие силы, перейти на совсем иной род живописи. Серов не оказался ни таким упоенным жизнью «певцом земли», каким был Тициан, ни наивным греком, который почти по-детски, но со своеобразным совершенством писал фрески на мифологические темы. У Серова вышло нечто свое, интересное, но вовсе не то, что бывает более всего убедительно в живописи примитивистов, в некоторой неумелости ее, отвечающей наивной форме сказки. Язык детства не свойствен Серову, хотя Серов и полон желания заглянуть в свою юность.

Останавливает внимание в этой картине голова Европы с глазами козы или сатирессы. Есть что-то волнующее в этой женской голове, что-то действительно мифологическое, приближающееся к иной действительности, можно сказать, к первым дням мироздания, — то самое, на что всегда настраивает архаическое искусство, откуда Серов взял нужный ему прообраз, но фигура, поза Европы, ее манера сидеть вносят нечто чуждое архаическому стилю, почему воздействие картины на зрителя раздваивается, делается неопределенным.

В другой картине на мифологический сюжет хороша архаизованная фигура Навзикаи, а в пейзаже — небо, играющее утреннее небо.

Многие готовы были принять картины Серова на античные сюжеты за какую-то вольность, не связанную с его будто бы узкоочерченной сферой художника-реалиста.

Невольно приходят на память произведения двух близких между собою с академической скамьи художников — Врубеля и Серова, проти-

воположных во всем: во взглядах и способах выражать себя. У одного — «Демон», у другого — ряд сюжетов из античной мифологии. Инфернальный мятеж, смута одного и всяческое стремление другого уйти от всего мрачного, разъедающего жизнь.

— Я горжусь званием декадента! — иронизировал Врубель.

Серов как раз не понимал и не хотел понимать обаяния какой бы то ни было идеи, ведущей к распаду.

В 1887 году, попав в Италию и находясь под впечатлением художников XVI века, он признается:

— В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу отрадного и буду писать только отрадное![30]

Позднее, находясь в кругу людей, искаженных гримасами быта, Серов пытается удержать в себе солнечные видения юности, но его обступают самые прозаические реальности в образе Гиршманов, Нобелей, Победоносцевых, Голицыных и других. Сквозь эту плотную толпу богачей и бюрократов было почти невозможно разглядеть и удержать в себе что-либо отрадное. Древний мир Гомера, увлекавший фантазию Серова, оказался закрытым не только для него, но и, по-видимому, для всех художников конца прошлого и начала нынешнего века. Каждый, кто хотел бы сделать что-либо значительное в этой области, скоро убеждался, что возможности его до крайности ограничены, хотя бы он и обладал небывалым до того разнообразием живописных приемов.

У Серова, осведомленного в новой западной живописи, были совсем иные цели. Формальная сторона всех его работ и, в частности, картин по античной мифологии не отличается какой-либо особой изобретательностью. Она не служит дополнением к «открытиям» новой французской живописи и по своей явной технической простоте скорее сближается с работами старых мастеров. При взгляде на его картины невольно вспоминаешь что-то знакомое, отчасти похожее на виденное где-то, быть может, в той же Италии. Да Серов и не задавался целью быть среди новых новейшим. Он и здесь оставался верен своему взгляду:

— Через новое должно всегда сквозить хорошее старое.

Область мифа, так привлекавшая Серова в течение некоторого времени, соприкасается с другой, где он как убежденный реалист имел твердую почву под ногами, не боясь оступиться, сделать неверный стилистический шаг или обнаружить недостаточную житейскую мудрость.

Мало сказать, что он любил рисовать зверей, он любил их, как любит естествоиспытатель, знал их характер и свойства, как знал характер и свойства людей. Благодаря портретной деятельности Серов всю жизнь вращался среди людских образов и личин, искушавших его изощренное зрение и наталкивавших на аналогию, усмешку, близкую усмешке баснописца, а часто и на горькие размышления, вызванные тем мещанством тогдашнего российского быта, от которого он приходил в отчаяние.

С технической стороны его иллюстрации к басням Крылова — это шедевр рисовального искусства. По бесконечному множеству вариантов на одну и ту же тему видно, чего стоила Серову «легкость» его чистовых рисунков. Серов калькировал и перекалькировал почти все рисунки на полупрозрачной бумаге, на которой так удобно производить подобного рода манипуляции.

Делая беглый обзор произведений, положивших основные вехи в творчестве Серова, нельзя не упомянуть и о замечательных его работах, сделанных на тему «Царская охота», и нескольких набросках, завершенных акварелью большого художественного достоинства на тему «Петр Первый».

Преждевременная смерть положила предел его дальнейшим работам. Картин у него немного, но их достаточно, чтобы иметь возможность увидеть многообразие его творчества. Вот он, юношески бодрый, пишет «для себя» свои первые портреты и пейзажи; позднее, уже зрелый мастер, исполняет заказные портреты чаще всего с неприятных для него лиц, всячески отстаивая перед ними свою художественную независимость. Исполняя эти портреты, он не может сдержать себя, утерпеть, чтобы не признаться: «Ох, тяжело мне с моими работами. Они у меня выходят или не выходят, а когда подумаешь, что всю зиму провозился, так и совсем скверно становится».

Чтобы передохнуть, выйти на время из положения «цехового портретиста» и быть «просто художником», он делает все, что обещает ему если не полную радость, то некоторый отдых. Он делает картины из крестьянского быта, акварели на исторические сюжеты, даже пытается заглянуть в область мифа и опять возвращается к действительности, от которой не уйти,— делает рисунки к басням. И желая изображать «только отрадное», невольно воспроизводит тяжелое, отчего прежде всего сжимается его сердце. Вспоминая его работы, среди которых большинство отдано портрету и зачастую изображению недостойных его таланта людей, невольно спрашиваешь себя: что могло бы быть, если бы Серов жил в иных условиях, при надлежащем отношении к нему? Какие бы еще значительные произведения мог он создать при его исключительно широком творческом диапазоне?

6

В 1903 году Серова подняли в бессознательном состоянии на улице, около Училища живописи. До сих пор никто не знает как следует, чем внезапно захворал Серов и зачем понадобилась срочная операция.

Уже много времени спустя после нее я помню Серова еще на больничной кровати. Он бледен, с трудом может разговаривать. Просит вести себя потише вошедшего художника Дурнова, торопящегося рассказать

что-то забавное из светской жизни[31]. Словно из какого-то далека, на мгновения забываясь и засыпая, он прислушивается:

— У меня птичье сердце, — говорит он мне в момент наступившего молчания, — не человечье, а птичье. Радости мало. Вот и живи с ним, как знаешь!

Серов поправился, но пережитая болезнь навсегда омрачила его, оставив неизгладимые следы на его характере и восприятии жизни. По-прежнему он упорно работает, по-прежнему принимает участие в жизни, но все чаще и чаще задумывается, смолкает на половине фразы и, лишь вспомнив что-то, освещается какой-то еще живущей внутри радостью.

Сочетание различных свойств, как будто не уживающихся в одной личности, с этих пор становится заметнее в нем и часто мешает разобраться в его действиях и поступках. С одной стороны, он будто все тот же, внешне спокойный, выдержанный, с другой — в большей мере, чем раньше, способен нарушить «заказанную себе» дисциплину, выходит из нее под влиянием гнева или восторженности.

Некоторыми чертами своего характера не напоминает ли Серов Тинторетто — этого наиболее замкнутого и прямого художника, внушавшего боязнь всем, кто не любил его? Если Серов не угрожал обидчику пистолетом, как это делал воспитанный в нравах XVI века венецианец, то все же он имел при себе наготове другое оружие — свое слово. Почти всегда находясь в оборонительном положении, он сохранял свое лицо, лицо вопрошающего человека. И нетрудно было увидеть, как он томится этим положением и хочет выйти из него, так же как и из своего «взаперти», если бы нашелся кто-то сходный с ним по сложности пережитых мыслей и чувств. Всякая встреча с таким человеком была началом радости — неполного удела его юности — и могла растрогать его настолько, что он делал усилия, чтобы не выдать себя, не показаться слишком чувствительным.

При появлении, например, Ге все радостно улыбались, при появлении Серова — оглядывались, стихали. Почему? Трудно сказать, но были причины.

Однажды на предложение какой-то богатой красавицы поболтать с ним Серов сухо ответил: «Поболтать вы можете вот с тем господином. Я не умею».

Ге мог разговаривать и даже иногда болтать со многими, Серов разговаривал только с некоторыми и лишь тогда, когда чувствовал необходимость. Серов никогда свои слова не брал с ветра и не бросал на ветер.

Ниже среднего роста человек в котелке. Котелок несколько крупен, то сдвинут на глаза, то вздернут к затылку. Идет, курит, помахивает тростью, будто никого не видит, а на самом деле, еще издали заметив кого-то, первый снимает котелок, сухо кланяется и быстро проходит, как бы не желая, чтобы его задерживали для разговора.

Таков Серов на улице, а вот он дома.

Живет скромно, в квартире нет ничего из того, что обычно является отличительным признаком обстановки художника, и притом известного. Ни ковров, ни тканей, нужных для живописи, ровно ничего, кроме нескольких жестких стульев стиля жакоб и пианино; никаких украшений, нет даже картин на стенах. Что это: квартира доктора, ученого или... но кого же? Тут живет, а, может быть, и вовсе не живет, а лишь по временам пользуется жилищем какой-то чудак-спартанец, задавшийся целью спасаться здесь от «чужой пыли».

Меняя квартиру, Серов ищет непременно такую, чтобы окна ее выходили в сад или на открытое пространство. Ни он, ни его семья не могут дышать в спертых переулках.

На квартире около храма Спасителя он жалуется:

— Мешает мне жить эта золотая голова! Вваливается ко мне в комнату. Каждый день вваливается, сияет. Того гляди ослепнешь![32]

Около Воздвиженки, где была его последняя квартира, ему нравится больше:

— Тут ничего не «прет в окна», да и свет лучше для работы. Для работы... но где же работать?.. А вот! — говорит с иронией Серов, показывая на соседнюю комнату, — чем не мастерская?

В этой мастерской может поместиться только мольберт, пианино, письменный стол, сделанный по его рисунку, и диван, обитый клеенкой. Какой же величины можно писать здесь картину? Едва ли больше аршина. И это — мастерская известного художника?

— Вот приехали иностранные художники, — говорит мне однажды Серов, — хотят познакомиться с нами, русскими, зайти к одному, другому. Они воображают, что у каждого из нас есть такие же палаццо, ателье и прочее, как у большинства из них в Париже или Мюнхене. Что я должен был сделать, куда приглашать, что показывать? Я отказал.

Серов при этом насмешливо делает жест в сторону небольшого мольберта с повернутой наизнанку начатой картиной и письменного стола с акварельными красками. Но не только иностранец, — каждый посетитель был бы изумлен в этом случае. Пустота, хорошо натертый паркетный пол, отражающий окна. На стене маленькое зеркало в изящной серебряной раме... Появление Серова еще более смутило бы посетителя сухостью его приема, строгим выражением вопрошающих глаз:

— Какое дело? Нельзя ли в двух словах!

Серов почти уверен, что пришедший лишен чувства времени, а может быть, и чувства такта. Однако он предлагает стул, внимателен, подсаживается рядом, молчит, курит. Видеть его без папиросы почти не удается: он курит постоянно, он, который так следит за свежим воздухом и так ценит здоровье! В этом его непреодолимая слабость. Собеседник делает усилие, желая быть интересным. Серов недоверчиво скользит по нему

взглядом. Долгие паузы. Разговор не клеится, да он и не может клеиться, если Серов поставил неудовлетворительный балл этому уже разгаданному им незнакомцу.

Внутренняя оценка людей, превратившаяся в привычку, часто развлекала его, вызывала веселый юмор, но под конец жизни приводила в отчаяние.

Как-то раз приходит молодая художница, неуверенная в себе, но решившаяся показать свои этюды Серову. В молчании она уже почувствовала его отзыв, поняла и смутилась. Зачем было приходить к этому человеку? Она сидит на полу около своих этюдов и снизу вверх долго смотрит в его глаза. Что могла прочесть она в них? Повесть о ступенях чужих лестниц, о горечи добываемого хлеба, о тяжести обязательств перед искусством или еще о чем другом? Два-три замечания, скорее намека,— вот все, что она услышала по интересующему ее вопросу, но она сидит долго, забыв о времени, не тяготясь молчанием. Потом вспомнила — то ли, что засиделась или еще что, улыбнулась чему-то, себе или своей мысли, и сквозь эту мысль неуверенно, с блеском в глазах, опять глянула в лицо, в светлое лицо Серова и встретила грустную улыбку. Вскочила, крепко пожала ему руку и в раздумье, задерживая шаги, походкой юности направилась к двери. Проводив ее до лестницы, Серов вернулся на прежнее место, опять погрузился в молчание и вдруг вздрогнул, будто от толчка, обернулся в недоумении к окну: что случилось? — Ничего. Из окна падал косой солнечный луч, дул какой-то особенный, будто морской, ветерок теплого осеннего вечера. Пришла, ушла... Кто она, среди многих приходящих к нему за советом, — эта девушка, красивая разве только по нервности своего вдумчивого лица? Чего стоило ей решиться прийти к такому замкнутому и строгому человеку? Не пришла ли она убедиться в этом или поступила просто, как поступает юность, влекомая лишь своим непосредственным чувством? Видно было по всему, что ей хотелось побыть с ним подольше. Но разве этого не хотелось и некоторым из его моделей, успевших сдружиться с ним и теперь тоскующих от того, что «длинные сеансы» Серова окончились.

— Нет, ко мне не приходите! У меня скучно, — отговаривал Серов подобных друзей, боясь, что при своем характере он не сумеет оправдать их надежд. Ведь не всегда же бывает он тем, за кого они принимают его, за интереснейшего собеседника, даже за остроумного рассказчика. Порой он бывает неудержимо весел. Но веселость у него различная. Есть и такая, которая необходима для его работы, «чтобы модель не заскучала».

Со своими легко, но своих мало. Чаще всего перед ним, как и перед Гоголем, только «мертвые души». И к многосложной трудности портретиста еще присоединяется необходимость подбадривать этих позирующих ему честолюбцев, ушибленных величием или дремотою праздности.

Кто видел Серова после таких сеансов, тот не узнал бы его. Измученный, с померкшим лицом, он еле двигался по дороге и, добравшись до дому, почти валился с ног и засыпал. Рабочий день окончен. Всякий, пришедший в эти часы, мог бы застать только «скучного» Серова. Веселый Серов или похожий на веселого куда-то исчез. Перед глазами был просто вконец израсходованный человек. Той же девушке с этюдами и тем же, по особому чувству симпатии, навестившим его заказчикам пришлось бы только догадываться, искать привлекающего их Серова и не сразу находить его. Нужно было сделаться столь же находчивым, как и он во время сеансов, чтобы чем-то заставить его прислушаться. Тогда он опять превращается в знакомого и близкого Валентина Александровича. Первым движением такого очнувшегося Серова мог быть даже вопрос: «Что случилось?» И некоторое время он все еще сомневался, что тот пришел только повидаться с ним. Если требовалась помощь или совет, Серов уединялся с таким гостем, обсуждал его положение и немедленно — не на словах, как это обыкновенно бывает, а на деле что-нибудь предпринимал.

Серов смеялся с людьми веселыми и не прочь был пошутить с людьми, потерявшими бодрость. Становилось светло в присутствии того, кто все видел и все понимал, если только не случалось чего-нибудь, что противоречило его понятию о чести.

Прислушиваясь к разговору об искусстве, он внимательно следил за теми, кто говорил, и если замечал позу в словах, то считал иногда нужным нарушить серьезность беседы какой-нибудь шуткой:

— Есть в Москве такой художник... Его жена решила из мужа-дворняжки сделать льва! Завила ему шерсть и даже надевает на него шарф, когда он просится на улицу. Он останавливается у тумбы, она не сводит глаз, торопит, волнуется, кричит в форточку: «Скорее же! Скорее! Холодно! Простудишься!»

По лицу Серова скользит усмешка. Видно, что он хотел бы объяснить басню, но предоставляет другим решать загадку. О многом другом, столь же затейливом и уже в другом роде забавном, — что видят все, но замечают лишь некоторые, — он теперь или позже бросает несколько слов, намеков на свою мысль, — все о том же, о тех же мелочах жизни, о которых, как помнится, сказал Герцен: «Могут лопнуть глаза от смеха или разорваться сердце от горя».

Серова слушают, часто недоумевают. Его резкие суждения приписывают его манере преувеличивать значение фактов; настораживаются при виде его вдруг изменившегося лица, когда он только что уловил чью-то фразу или вспомнил что-то такое из «мелочей», что всегда с новой силой обжигает его.

Последнее время повсюду в Москве говорили о поступке Шаляпина. Для Серова было совсем не безразлично, как критикуют на все

лады его приятеля, с которым он прекратил теперь всякие отношения[33].

По этому случаю вспоминаю, как однажды я ехал на извозчике с Серовым. В морозный вечер в снежной метели мимо нас пронесся кто-то на лихаче и громко крикнул: «Антон!..» Серов не шевельнулся. Мне показалось, что в вихре метели и завывания ветра он не слышал голоса, и я спросил: кто это? Серов не отвечал. Я не стал переспрашивать, удивляясь, почему он вдруг так угрюмо затих. Через некоторое время, показавшееся мне чересчур долгим, он глухо произнес: «Шаляпин». Я понял, что коснулся больного места, и перевел разговор на другое. Зато на квартире Серова его знакомые не считали нужным обходить острый вопрос и всячески старались примирить двух друзей, обвиняя в конфликте скорее Серова, чем Шаляпина. Они говорили: нельзя же быть таким строгим, придирчивым. Надо же понимать природу актера. Шаляпин, становясь на колени перед царем, мог в этот момент даже искренне переживать какой-то экстаз, просто в силу своих чисто актерских эмоций. Он просто вошел в какую-то роль, смысл которой ему был тогда не совсем ясен. Шаляпин мог действовать бессознательно.

Серов оставался непреклонным:

— Пусть я придирчив, прямолинеен, пусть я ничего не понимаю в природе актера. Что делать! Я таким родился, другим быть не умею и на колени никогда ни перед кем не стану. Шаляпин поступил бессознательно, говорите вы, хорошее оправдание, черт возьми! Да ведь Шаляпин-то, что ни говорите, не совсем дурак. Бывают моменты, когда надо кое-что соображать и быть сознательным!

Разрыв с Шаляпиным был тяжел Серову, но, быть может, еще более тяжел самому Шаляпину, который, по словам В. В. Матэ, сильно страдал, потеряв уважение и дружбу такого строгого человека-художника, и всячески стремился примириться с ним, но не успел...

Этот случай с Шаляпиным имеет какое-то отношение к другому случаю, о котором повествует Бакст в своих воспоминаниях. Эпизод, о котором идет речь, «пустой», но Серов наполнил его своим особенным содержанием.

Бакст затеял интрижку с красивой арабской танцовщицей одного кабачка в Кноссосе (Греция). Назначил ей свидание, но потом почему-то решил не придавать этому особого значения, просто обмануть, не прийти в назначенный час.

Не так просто на это дело взглянул Серов:

— Она будет ждать. Подумай об этом! Раз обещал — держи слово!

Бакст старался увернуться, избегал пронизывающего взгляда Серова, оправдывался тем, что конец авантюры не в его теперешних вкусах, что настаивать на исполнении обещания, значит, не знать, на что наталкивать в этом случае... Серов твердит одно:

«Обещал — держи слово!» Бакст страдает. Ему хочется доказать свою

правоту и увидеть переконфуженным честное лицо Серова, но тот остается неумолим.

Объяснение кончилось ссорой.

Серов пошел в музей рисовать. Бакст вне себя бродит по улицам в тоске и отчаянии.

— О, нестерпимое одиночество! — признается Бакст. Образ Валентина, уютного «слона», медлительного, правдивого, плывет по размякшему сердцу, слеза капает на усы, на альбом, на пыльную дорогу...

Не один Бакст, но и многие при разных обстоятельствах и по разным поводам испытывали подобную неловкость и боль, а потом очищение... Почему же? Не потому ли, что рядом был Серов?

«Если вы будете еще иметь дело с нашим братом живописцем, то советую вам поступать так, как принято в «хороших домах». Во время обеда некоторые господа сажают художника к себе за стол, а некоторые, которые попроще, отсылают его на кухню к прислуге, а голодного не отпускают».

Письмо такого содержания пишет раздраженный Серов своему заказчику, богатому купцу из «образованных», из либеральных, из любителей художеств, который в перерыве сеансов оставлял Серова «дописывать» портрет, а сам уходил завтракать в готическую столовую, откуда доносился запах еды и звон посуды. «А потом, — прибавляет Серов, — мой барин выходил с сигарой во рту и, как ни в чем не бывало, «поученому» вел разговор о Рафаэле!..»[31]

Люди, похожие на этого купца, хотя и не подавали надежд на полное исправление, однако и они, благодаря Серову, стали «подтягиваться» в обращении не только с ним, но и с другими работниками искусств.

В своей квартире, где нет лишних вещей и нет телефона, Серов хотел бы отгородиться от всех и не слышать голоса посторонних, но разве он застрахован от вторжения чуждых ему людей, если не сановников, с которыми он уже не имеет никаких дел, то хотя бы околоточных?

У него нет богатого имения, а его дача — предел всех его достижений — не более как только дом, переделанный из рыбацкой хижины, но там есть то, чего он лишен в Москве, странно сказать,— большая комната для работы, мастерская! Только там, около Териок (деревня Ино), он может оставаться без людей — заказчиков и просто людей.

Попадая на берег Балтийского моря, которое он считает не настоящим морем, а только озером, Серов надолго хотел бы засесть тут и никуда не двигаться. «Вода несоленая, море — не море, зато песок и воздух — какой воздух!» Но и здесь его преследуют мысли о сроках. Ему нужно опять ехать туда же, опять к тем людям, которых он не хотел бы видеть, и опять делать то же, что делал до сих пор. Два города — Москва и Петербург — по временам как бы оспаривают честь иметь его у себя. И там и здесь еще находились любители его кисти.

Одни из них понимают его большое значение в искусстве, другие только хотят быть похожими на знатоков, возбуждающих чувство зависти и соперничества.

В Петербурге, где был свой «свет искусства», Серов год от году показывался все реже. Он прочнее основывается в Москве.

В эпоху, когда процветала «Свободная эстетика», было особенно много «типажа», который мог бы попасть под карандаш Домье или Гаварни. Теперь он попадал только под едкие словесные «карикатуры» Серова. Среди этого сборища московских Уайльдов и модных дам с их мужьями, меценатами разного достатка, Серов казался чужим, как бы по долгу наблюдателя пришедшим сюда для каких-то умозаключений. На этой в своем роде «черной бирже», около «золотого дна» происходило общение между теми, кто ищет работы, и теми, от кого зависит повышение курса на талант. На вечерах «эстетики» выступали начинающие и уже знаменитые поэты и музыканты того времени. Тут можно было услышать новые стихи, новую музыку Скрябина[35] и старинную в исполнении Ванды Ландовской[36]. Наряду с известными эстетами присутствовали здесь, робко теснясь и восторженно озираясь, те, кто рассчитывал в будущем на всеобщее внимание, а пока довольствовался только лицезрением блеска почти светской богемы.

В обстановке «эстетики» Серов был еще более замкнут, раздражителен. Разговаривать с ним среди людей, искаженных величием или лестью, было почти невозможно. Только у себя дома, если он находился с тем, в ком был уверен, он мог, наконец, произнести, даже выкрикнуть давно сдерживаемое слово. В этот момент Серов опять был другим, не тем, который стихал или светло улыбался при воспоминаниях об Италии и природе. Он уже громко смеялся над людьми, превратившими себя в ходячие карикатуры. Если собрать все характеристики, данные Серовым «вертозадам» и представителям «эстетствующей» Москвы, то получилась бы жестокая коллекция портретов, еще не написанная им, но уже схваченная его ядовитым словом.

Кривляются люди, кривляется литература, декадентствующее новое барокко заполняет страницы почти всех книг, от философии до стихов. Стиснув зубы, Серов часто выливает злость на портретах. Во мнении многих он уже отсталый, консервативный в живописи, не двигающийся вперед мастер.

— Меня зовут Валентином. Нечего сказать, удружили мои родители. Этакое лицо, нос... и вдруг — Валентин! Что это? Да, ясно: я должен петь арии Валентина! Кое-кто меня называет Антоном. Пожалуй, это лучше. Ладно! Да, я скорее Антон!

Если в молодости Серов моментами бывал Валентином, то в зрелые годы с «этаким лицом» он совсем отошел от этого героя, быть может, с тайным сожалением.

В минуты раздумья, беседуя о выставках и художниках, «Антон» Серов мог сказать:

— Ну, что же? Не плохо, может быть, даже хорошо; но кому это нужно? Разве появилось что-нибудь такое, что зацепило глаз? Некоторым художникам полезно узнать несчастье, пережить какую-нибудь большую драму, как пережил Достоевский. Только тогда они, пожалуй, сообразят, что такое настоящее искусство!

7

В 1909 году Серов в Париже. Здесь он совсем другой. Он полон энергии. У него другое лицо, другая походка.

Он не ходит — он бегает. Иногда кажется, что он не совсем сознает, что происходит с ним. Его будто подбросило что-то, и он никак не может, да и не хочет остановиться,— жизнь так хороша! Вот мимо проходит какая-то мужская или женская фигура. Серов ускоряет шаги, хочет рассмотреть чем-то его заинтересовавшие черты незнакомца или незнакомки. Оглядываясь, он готов сделать движение в обратную сторону, чтобы преследовать еще кого-то, но ловит себя, на минуту останавливается, подняв брови и с недоумением пожимая плечами.

В этом городе, столько раз виденном им, он снова находит что-то такое, чего нет нигде, он снова охвачен любопытством.

Как художник он не теряет времени. Он бегает в студию Коларосси на Монпарнас, делает кроки.

— С чего начнем сегодня,— говорит он,— пойдем в Зоологический сад или в Клюни? — Но по дороге ему приходит другая мысль, другой план, вернее, нарушение всех планов,— мы проводим все время на улице, а в Клюни попадаем только на следующий день.

При виде ковров XII—XIV веков Серов безмолвствует от восхищения. Потом ведет нас в любимую им комнату с античным саркофагом и снова, который раз в жизни, любуется барельефом на его стене, изображающим сцену Дианы и Актеона.

Париж нравится Серову как город, как красивое сооружение. Часто он старается забыть, какая живопись в данный момент владеет неустойчивыми вкусами публики. Стройные бульвары, стройные дома с удачно найденными пропорциями, слитные между собой и образующие улицы; эти памятные всем со множеством труб крыши, такие декоративные по силуэту, всегда на несколько оперном небе с его особым разнообразием облаков, порождаемых близостью океана. Кто из привыкших «жить и думать глазами» не залюбуется лишний раз архитектурным аккордом такого реального и вместе с тем фантастического города с его пестрым населением! Но «птичье сердце» Серова дает чувствовать себя слишком

часто даже в те моменты, когда он хотел бы видеть только радостные стороны этой «второй родины художников».

Случайная сцена, уличный эпизод, неожиданная встреча в этом городе всяких неожиданностей заставляет его задуматься над противоречиями жизни. Вот какое-то существо из Латинского квартала в ветхом бурнусе, обшитом стеклярусом, — существо, похожее на сундук, двигающийся куда-то, не разбирая дороги. Вот изнуренная болезнью и голодом мужская фигура, напоминающая полураскрытый перочинный нож: нижняя часть перебирает ногами, а верхняя — под прямым углом склонилась вперед. А там — молодая женщина с грудным ребенком, бледная, может быть, уже неживая, упавшая на пачку продаваемых ею газет у статуи Мюссе...

Коснувшись в беседе последнего «Осеннего салона», Серов, уже сделавший свои выводы, хочет выслушать мое мнение:

— Много, слишком много картин... Их целое море... Ну, а среди них вы запомнили что-нибудь? Ну, например? — спрашивает он.

Трудно, трудно было отвечать. Что можно было припомнить, выделить из бесконечной вереницы холстов, густо развешанных в несколько этажей на этой ярмарке живописи с ее какофонией красок, от которой, мало сказать, болели глаза, но и звенело в ушах?! Тут все: техника всех родов, живописная культура всех видов, — «грохот колорита», фактура для фактуры, изобретательность ради изобретательности, бешеный штурм и вместе с тем свалка, в которой трудно разобраться и отличить победителей от побежденных.

Эта из года в год происходящая демонстрация изобразительных искусств с участием художников почти всего мира была в своем роде исключительным событием: для какой-то части молодежи — грандиозный праздник, для большинства публики — занимательное зрелище, а для таких, как Гейне, уже давно только «пестрая зевота».

Серов запирается в своем номере отеля на набережной Вольтера. Перед окном стоит начатый им этюд с видом на Лувр. Этот вид отвлекает его мысли от пережитого на выставке салона и сосредоточивает на том искусстве, которое собрано в огромном сером здании, по ту сторону Сены. В Лувре для Серова много такого, что он считает совершенным навсегда, бесспорным и достоверным.

Мое пребывание в Париже в 1909 году было непродолжительно. Едва только я начал осваиваться с городом и собрался приступить к крупным работам, как вдруг был вызван в парижский комиссариат полиции. Меня допрашивали: кто я, надолго ли приехал, чем занимаюсь, на какие средства живу и т. д. На мой вопрос, что это означает, мне ничего не ответили, а только ошеломили фразой: «Вы должны немедленно оставить не только Париж, но и пределы Франции. В противном случае — денежный штраф или тюрьма».

Выслушав этот дикий приказ, я не мог сообразить, что произошло, в чем тут дело и что нужно предпринять. Париж — это город художников, город свободных искусств свободной страны, куда я стремился всю жизнь... и вдруг меня выгоняют неизвестно за что. Какой-то человек в очках, плохо говорящий по-русски, сидящий за полицейской конторкой, имеет власть распоряжаться судьбою русского на французской земле, прославленной гостеприимством и галантностью. Чем это было вызвано, в точности не знаю. Но уже в 1905 году я, Николай Ульянов, был взят в Москве на подозрение. Мне тогда сказали, что ищут «знаменитого революционера Ульянова».

Что мог в этом случае сообщить и посоветовать Серов, к которому я тогда пришел взволнованный, убитый горем: ведь я должен был расстаться, быть может, навсегда, со своими мечтами подольше пожить и поработать в Париже. Серов развел руками и не сразу нашелся, что сказать. Ведь Россия того времени с ее полицией, охранкой и надзором ему была хорошо знакома. Совсем недавно, как раз перед отъездом во Францию, он имел столкновение в полицейском участке с приставом, отказавшим ему в выдаче справки о благонадежности для получения заграничного паспорта. Возмущенный грубостью пристава, Серов с достоинством заявил, что не его, Серова, документы в беспорядке, в беспорядке дела в полиции. В результате такого столкновения возникло дело в Московском окружном суде об оскорблении «академиком Серовым» должностного лица при исполнении им служебных обязанностей. Дело было не в оскорблении, а в чем-то совсем другом... Серов это хорошо понимал и сделал соответствующие выводы. Он нисколько не сомневался в том, что за ним продолжают следить из Москвы, из того «прекрасного далека», куда я должен был, бросив все дела, немедленно бежать и где встречу прием едва ли лучше, чем на чужбине...

На дорогу у меня с женой не хватало денег. Ссужая мне необходимую сумму, Серов на прощанье горько усмехнулся:

— Что делать! Гонят отсюда, гонят оттуда... Куда деваться?! А все-таки от Москвы не уйдешь — не уедешь. Скоро и я двинусь туда же!

Через некоторое время мы опять встретились там. Опять Серов впрягается в свою специальность, «везет портреты». Опять его окружают те же лица, написанные им или ожидающие своей очереди. В Париже у него тоже оказалась своя клиентура, которая могла бы быть более обширной, стоило ему только захотеть, но он, по-видимому, мало хотел сделаться во всемирном городе мировым портретистом.

Левитан после своей последней поездки за границу затосковал. Уже с меньшей уверенностью занимался живописью, считая себя отсталым художником, «провинциалом». По отношению к себе Серов не пришел к таким мрачным выводам. Если у него вскоре тоже появилась тоска, то она была результатом все более развивающейся болезни. Виденное

им и когда-то напугавшее Левитана «новое искусство» было по преимуществу пока только «парижское», но еще не французское. Да и что же, собственно, утверждает Париж как нечто новое и положительное в том разнообразии своего «всякого искусства», где крайнее «новаторство» вызывает если не интерес, то простое любопытство, как и самый крайний консерватизм? Серов хорошо знал все это, как знал условия, создающие жизненные парадоксы и более того — социальные конфликты.

Серов постоянно искал честных людей и честное искусство, налагающее на художника большие обязательства перед собой и обществом. Он был человеком без компромиссов, без «отдушины», и поэтому скопил в себе бушевавшие в нем силы вместе с «горестными заметами сердца», чтобы в какой-то момент дать им свободу. Но когда и где наступит, да и наступит ли такой момент? С каждым новым днем, предъявляя себе новый счет, Серов становился все более требовательным, неудовлетворенным ни собой, ни окружающими, ни искусством своего времени.

В одном из писем своему приятелю поэту Вяземскому, в произведениях которого преобладал рассудочный элемент, Пушкин обронил фразу: «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата», сходную со словами Гёте: «Холодная рассудочность мешает моей поэзии». Серов часто любил применять это выражение Пушкина к искусству вообще и в частности к изобразительному, когда беседовал о нем или поправлял чью-либо работу. Элемент «глуповатости», то есть особой непосредственности, живой интуиции и простоты, издавна привлекал и очаровывал, как многие думали, всегда и во всем только умного Серова. Но на некоторых примерах из его жизни можно было бы убедиться и в обратном. Среди своих близких он был таким, каким считали его некоторые из учеников, как и некоторые из моделей, позировавших для портретов и его картин. Он был либо отгорожен от всех своей думой, либо ждал случая, чтобы из «мрачного» Серова превратиться просто в Серова.

Сегодня у него костюмированный вечер, устроенный для детей, но собрались не одни дети, пришли и взрослые. Все замаскированы, как и сам Серов. С наклеенным носом и в цилиндре он стоит в дверях и пропускает гостей. Кое-кого он узнал сразу. Других ряженых, более искусно играющих свою роль, ему приходится отгадывать. Кто эта величавая игуменья, вся в черном? Молча она проходит по комнатам, а за нею худая монашенка, собирающая на построение храма? Наскоком, стараясь ошеломить вопросом или острым словцом, он быстро сбивает с толку гостя, и тот выдает себя. Но игуменья — кто она?.. От одного к другому ходит он и за мной, — минута — он уже громко смеется, называя меня по имени: «Походка, походка-то чья? Голос — что, походку бы надо другую!» Среди шума и смеха продолжается эта игра, даже когда один из маски-

рованных, случайный тапер, известный в Москве композитор уже сыграл и повторяет снова тот же вальс, ту же мазурку. Сын Серова дирижирует танцами, а сам он кружится то с одной, то с другой маской, подругами его детей. А как же его больное сердце? Какое тут больное сердце, о нем ли думать ему, когда так забавно и весело!

В столовой какой-то «марсиянин» рассказывает о жизни на Марсе. Его огромная резиновая голова с маленькими глазками мерно раскачивается, а руки проделывают какие-то движения, выражающие восторг. Около него толпятся дети: дергают, теребят его, стараясь узнать, кто это такой. Серов уже сообразил, он уже узнал, уже отошел и взял на себя роль хозяина, угощает собравшихся. Но опять музыка, опять все побежали в большую комнату. Там уже, без наклееного носа и без цилиндра, Серов лихо как истый провинциальный кавалер, стуча каблуками, откалывает польку. Среди гостей там и здесь мелькает хрупкая, светящаяся какою-то внутренней нежностью, всегда озабоченная жена Серова, Ольга Федоровна...

Так вот какой этот Серов, мрачный, нелюдимый, будто никого не любящий человек, который в конце вечера в передней задерживает ребят и приглашает их вскоре прийти на шарады!

Тут же стоит и «игуменья», которую он будто бы узнал только теперь. Это его мать.

Серов ищет выхода, бродит между наемным и свободным искусством, пытаясь наемное превратить в свободное. Урывками он опять принимается за картины, задуманные и не исполненные им в юности, и опять спохватывается, чтобы жить. Жить!.. Можно предположить, что в его сознании звучат два голоса. Один говорит: возможно! Другой отвечает: поздно! Сроки упущены. Из упрямства он не хочет согласиться с тем, что, изучая одно искусство, не вполне научился другому, доступному многим,— жить! От мрачных мыслей спасает его вторая врожденная склонность: быть около молодежи, подбадривать, поощрять, помогать.

И опять он ходит по выставкам, следит за ростом молодых художников, отмечает их не только по дарованию, но и по тяжкому бытовому укладу жизни. Тут же на выставках он встречает их самих, блуждающих в ожидании покупателей, одетых чаще всего в те же давно поношенные, памятные ему по Училищу живописи костюмы. Он замечает новые пятна ветхости и делает свои выводы. Искусство не всегда зашивает дыры, чаще всего поступает наоборот. Серов не забыл своих порванных сапог в академические годы и теперь, присматриваясь к чужой обуви и одежде, он подходит то к одному, то к другому, расспрашивает, какую работу нужно было бы поискать для него. У Серова много знакомых в разных кругах. Эти знакомства он старается обратить на пользу тем, кому сейчас

нужна поддержка. Не все и не всегда из влиятельных людей охотно идут навстречу его просьбам и настойчивым требованиям. Отношение обеспеченных к неимущим для Серова как бы служит способом испытания человека. И Серов исследует людей уже с другой целью, находя в этих исследованиях какое-то опасное удовольствие, от которого скоро устает и заболевает.

Он заметно меняется. Все реже и реже роняет слова. Изверившись в дружбе, предпочитает ей одиночество. Юмор еще остался у него, как и способность загораться от чужой радости, но с каждым месяцем, с каждым днем все острее он чувствует свое сердце, о котором он хотел бы забыть и которое все чаще и чаще дает о себе знать.

С испугом он прислушивается к напоминаниям о чем-то, соображает, высчитывает, колеблется. Как на сеансах, он хочет и здесь установить какой-то срок, отдаляет его, опять приближает. Он хочет скрыть от других свою тревогу, но, непривыкший к обману, едва сдерживается, чтобы не сказать больше того, что два года назад сказал в Париже:

— Мне все равно. Я ни о чем не жалею!

Однажды, застав его в мрачном настроении, я хотел было уйти; он просил остаться. Наступило молчание. Я не знал, что будет дальше. Серов хотел сказать что-то, обдумывал, колебался, наконец, не выдержал:

— Случилась такая история. Даже вспомнить противно! На днях меня пригласили на экзамен в Училище живописи. Приемный экзамен. Давно не бываю на них. Ну, развешаны рисунки, знаете — как всегда в таких случаях. Кто они, эти поступающие, — разве мы знаем? Кому-то из преподавателей пришла в голову мысль, может быть, от скуки, угадать возраст того, другого... И дернуло меня что-то. Стал карандашом делать пометки на рисунках. Все заинтересовались. Потребовали из канцелярии документы экзаменующихся. Проверили фамилии, годы рождения. Ну, и вот... извольте... Сделал, точно фокус какой... Не ошибся!..

Рассказывая это, Серов хотел рассмеяться, но улыбка застряла где-то в усах, а глаза продолжали смотреть серьезно, даже строго.

— Ну, и что же тут удивительного? — подхватил я, желая утешить его. — Угадали?! Да очень просто: много видели, знаете, в каком возрасте кто как рисует.

— Да, но какой интерес жить после этого?

И все же Серов живет, еще живет, работает, делает одновременно несколько портретов, бывает на людях. Раз, выходя с толпой из художественного кружка после какого-то вечера, он многим показался каким-то странным. Он первый заговаривал даже с теми, кто от него не слышал до сих пор ни одного слова. С Серовым что-то случилось, откуда у него вдруг такой ласковый голос? Этот изменившийся голос прежде всего вызывает недоумение. Да и держится он как-то совсем по-другому. Задумчиво

приостанавливается на дворе, покрытом свежевыпавшим снегом, растерянно смотрит в небо...

И все заметнее с этих пор перемена в нем, и все страшнее серовское молчание. Как произошло, когда это началось, отчего сразу он сделался таким тихим, кротким?

Прикоснуться рукой к кому-нибудь — не в его привычках, и Серов делает этот жест, хочет прикоснуться, остановить кого-то, что-то сказать. И каждый малознакомый теряется еще более, замечая, с каким затруднением Серов подыскивает слова.

Случайно в его присутствии кто-то, говоря о себе, произносит:

— Я не жилец на этом свете! — Серов вздрагивает, настораживается, как будто он, наконец, услышал то самое, что сейчас и есть для него самое важное, о чем другие не догадываются. Как-то он и сам в семейном кругу вдруг роняет фразу:

— Жить скучно, а умирать страшно! — и спохватывается.

Его ведут к докторам, исследуют, совещаются. Серов лечился, когда было возможно и нужно, и перестал, когда это оказалось уже невозможным и ненужным. Да и что могла сказать медицина такому больному, у которого почти все было в порядке, кроме того, от чего нет лекарств? Менее всего принималась в соображение особенность его, по общему мнению, «чистой спокойной профессии». Только некоторые художники, а более других сам Серов, хорошо знали, что в этой профессии, которую некоторым нужно было бы запретить, есть свои сильно действующие яды...

И опять все ничего. Все идет обычным порядком. Приступы меланхолии прошли. Перед нами опять прежний Серов. Он даже работает одновременно над несколькими портретами и за одним из них признается модели:

— Нашел! Только теперь знаю, как надо работать!

Но опять приступ. Опять рассеянный взгляд, скользящая, неуверенная улыбка. Кто из видевших его в эти минуты нашел бы в себе голос, чтобы закричать ему, что не задаром он жил, что не задаром отравился тем, что люди называют искусством!

Серов сидит у рабочего стола. Перед ним груда фотографий с его произведений. Он достает то одну, то другую, показывает мне. Настроение у него спокойное или такое, которое не возбуждает тревоги. Об Иде Рубинштейн он как бы между прочим говорит:

— Одно могу сказать — рисовал я ее с большим удовольствием. Да и как иначе! Не каждый день приходится делать такие находки. Ведь этакое создание... Ну, что перед нею все наши барыни? Да и глядит-то она куда? — в Египет. Портрет ее почему-то нравится только женщинам.

По сравнению с нею, например, вот эта,— Серов показывает репродукцию с портрета княгини Орловой — ну, что, скажите, можно было сделать с нее? Открытое лицо... Да что в нем, какие черты?!

Перебрав еще много других фотографий, Серов протягивает мне портрет Турчанинова:

— Что бы там иногда ни казалось мне самому и другим, а вот такие лица мне всего ближе. Писать таких — мое настоящее дело!

Я удивлен и осторожно достаю портрет Цетлиной, изображенной у окна, нахожу в нем новизну трактовки, оригинальность живописного подхода.

— Да, — неохотно, с гримасой говорит Серов. — Может быть, пожалуй... А все-таки... Нет! Этот старик мне ближе!

Я молчу, потом пытаюсь возражать. Он строго смотрит, слушает и опять:

— Нет, нет! Все это не так! — настойчиво, с упрямством, почти со злостью повторяет он.

Что это, вызов с его стороны кому-то, через меня или ко мне, направленный для утверждения какой-то своей правоты? Или только потеря равновесия? Я взглядываю на Серова, слежу, как вздрагивают мускулы около глаз. «Только автор один и бывает всегда прав», — вспоминаю слова Дягилева. Но где же правота автора в этом случае, когда дело идет о произведении, может быть, и хорошем, но вовсе не знаменующем полноту творчества Серова?

Беседа прерывается, и когда она снова налаживается, мы говорим о Дягилеве:

— Сергей Павлович — человек с глазом. Второго такого не сыщешь. За все время он ошибся всего три раза... Подумать — сколько наворотил этот человек и сколько в нем самом наворочено. Много в нем хорошего, а еще больше плохого, отвратительного. Более чем кого бы то ни было я ненавижу его и, представьте, люблю!

Серов перевел речь на своих товарищей по выставкам и на наших общих знакомых. И опять, — что такое? Смягчившееся выражение лица снова делается недобрым. Серов опять становится раздражительным. Следившая за нами из соседней комнаты его жена несколько раз тревожно заглядывает к нам. Опять начинается приступ. Серов не владеет собой. Он колеблется, вспоминает что-то и вдруг, сразу изменившимся голосом, с хрипотой, выкрикивает:

— Один... самый близкий мой друг... знаете кто? Недавно хотел... перегрызть мне горло!..

Серов, едва докурив одну папиросу, закурил другую. Наступило молчание. О чем было говорить после того, что было им высказано? Выдерживать долго напряженное состояние я не мог и, не задумываясь, я сказал:

— А все-таки, несмотря ни на что, жизнь хороша! Если бы была возможность, я хотел бы прожить три жизни!

Серов, расхаживавший по комнате, сразу приостановился и окликнул жену:

— Леля, поди, посмотри... Вот человек... Интересно! Он хочет прожить три жизни! Большая редкость!

И, взглянув на меня с усмешкой, спросил:

— А зачем? Позвольте узнать?

— Зачем вы так много курите?

— Зачем курю?.. Ха! Доктора запретили. А я курю... Говорят, нельзя. Ну, нет, шалишь. Не дурак же был тот дьявол, который выдумал вот этакое занятие. А? Разве плохо? — с дымом! Что хотите брошу, только не это. Три жизни!.. Экая жадность. Не знаю, как вам, ну, а мне слишком достаточно и одной...

Серов был болен, тяжело болен. Оставаться в эту минуту дома с такими мыслями ему нельзя было. Я предложил поехать в какой-нибудь театр. Один из них, подходящий к такому случаю, у меня был на примете. Уговаривать Серова не пришлось. Он согласился сразу, даже приободрился и опять стал тем, с кем мне было всегда легко.

— А будет весело? Ручаетесь?

Садясь на извозчика, он иронически заметил: «Опять едем веселиться. Надеюсь, не так, как в Париже!»

Мы проезжали по Воздвиженке, потом по Бронной. Серов все время смотрел на дома, высокие, низкие, каменные, деревянные, без всякого плана теснящиеся друг к другу или отскакивающие один от другого, на дома с их нестройными теперь черными силуэтами на вечерном тусклом небе.

— Скажите, сколько вам лет? — вдруг неожиданно, думая о чем-то, спросил Серов, зная мой возраст. — Значит, ровно на десять лет моложе! — Задумался. И опять долгая пауза.

— А скоро на этих местах дома будут другие, новые. Но скоро я не увижу и вот этих...

У подъезда театра, при свете ламп у меня не хватило мужества взглянуть ему в лицо. В своих движениях он был совершенно спокоен. Спокойно купил себе билет, спокойно сел в третий ряд партера и внимательно, не отрываясь, смотрел на маленькую сцену, где разыгрывались незамысловатые старые водевили.

В антрактах как ни в чем не бывало он разговаривал с директором Театра миниатюр, своим давнишним знакомым[37].

После спектакля, выйдя на улицу, он вдруг остановился в раздумье, не зная, куда направиться. По всему было видно, что он не хотел на этом закончить вечер. Его тянуло куда-то, где он мог бы найти хоть какое-нибудь развлечение; хотел опять быть на людях, слышать смех, музыку, лишь бы не чувствовать одиночества.

Он стал упрашивать меня отправиться с ним вместе. Зараженный его настроением, я также хотел развлечься и, более того, побыть подольше со своим учителем-другом, но, вспомнив, что я временно проживаю у знакомых, которых неудобно беспокоить своим поздним возвращением, я с болью в сердце отказал Серову, в чем жестоко теперь раскаиваюсь.

Приблизительно через месяц после этого мне позвонили по телефону: Валентин Александрович умер!

Мы, свидетели его жизни и дел, зная его отличие от других людей, скажем теперь, что Серов прежде и более всего нам памятен своим сердцем. Ведь недаром же многие считали его своей совестью, подчас тяготясь им, но еще более дорожа, и растрогивались до спазм в горле при всяком воспоминании о нем. Этот, по отзыву некоторых, упрямый, никого не любивший Серов сумел, однако, очаровывать не только своих близких, но и совсем посторонних, имевших с ним живое дело, сумел подойти к ним и, быть может, как никто другой, пробудить восторженное чувство.

В часы раздумья и воспоминаний о невозвратимых утратах, познав цену человеческим отношениям, мы часто бываем охвачены сожалением от того, что не успели или не смогли вовремя прислушаться душой к таким людям, как Серов, не успели взять у них все лучшее и ответить им тем же, уплатить им более полно свои сердечные долги. И тогда мы испытываем чувство одиночества и боли лишь потому, что не услышали нашу совесть...

Этот «неудобный», всегда к чему-то обязывающий Серов до конца был одержим своей правотой, остро чувствовал ее и хранил со страстью фанатика. В одних случаях он остается немым укором, посторонним зорким наблюдателем, в присутствии которого тяжело или радостно, в других — поступает решительно, стоит только затронуть при нем достоинство человека или художника.

2. Записки портретиста

Моя портретная практика началась с 1902 года, когда я был еще в мастерской Серова, в качестве его ученика. Нуждаясь в заработке, я часто обращался к нему и К. Коровину с просьбой дать мне какую-нибудь декоративную работу в театре. Такую работу имели многие из моих приятелей, окончившие вместе со мной Училище живописи. Серов

и Коровин, выслушав мои просьбы, отвечали с недоумением: «Зачем декорации? Уж лучше пишите портреты, это вам ближе, это ваше призвание».

По всему было видно, что никогда я не получу никакой работы в «чужой» мне области, а та, которую мне подсказывали мои наставники, обрекала меня на полную нищету. Я был учеником, не имел никаких знакомств, не имел имени, а следовательно, и никаких определенных возможностей на получение заказа. Я продолжал писать портреты в мастерской Серова, у себя дома или на дому моих приятелей, но заказы... Никаких заказов я не получал.

Серов, однако, как я вижу теперь, следил за моей судьбой. В какой-то момент он предложил мне сделать копию с его портрета — как он говорил «очень плохого» — с одного богатого купца. Я получил триста рублей и был очень счастлив, но этих денег хватило ненадолго.

По счастливой случайности или тайному умыслу того же Серова ко мне вдруг явилась первая заказчица. Эта была богатая, очень богатая жена известного московского мецената. Она приехала вместе с Серовым, покровительственно осмотрела мою бедную мастерскую и, заметив портрет Ольги Леонардовны Книппер, сказала:

— Это что-то вроде Рембрандта...

С этих пор моя судьба резко изменилась. Я стал профессиональным портретистом. Мне неожиданно предстояло сделать несколько портретов с членов семьи этой дамы и ее самой. Какое счастье! Я ликовал. Я получил авансом сразу тысячу рублей. Тысячу рублей — разве я мог когда-нибудь помышлять о такой сумме?

Голова моя закружилась. Как пьяный, возвращался я к себе по Тверскому бульвару, и деревья бежали, шатались и почти преграждали мне путь. Дома я едва мог прийти в себя, что-то едкое, ядовитое проникало в меня — восторг и опасения.

Через несколько дней мне нужно было ехать в имение этой светлой феи, где начиналась моя новая жизнь художника.

Жить своим трудом, искусством своей кисти... Первое время, пока я исполнял заказы с фотографий ее семейства, было довольно сносно. Но настал день — я должен был приступить к портрету самой мадам. С этих пор начинается эпоха, эра, все что угодно, в каком-то смысле трагедия, которую знают все портретисты-профессионалы, — та трагедия, от которой затосковал и укоротил свои дни Серов.

Сеансы начались. Дама позирует. Передо мною холст в три аршина. К этим размерам я уже привык. Мне не страшно, я пишу как будто для себя, так, как умею и как меня учили.

Несколько дней я стараюсь портрет не показывать своей модели. Наконец она, как женщина и «заказчица», без моего позволения, подхо-

дит к холсту. Смотрит на него и произносит, цедя слова:

— Разве я такая? Да я совсем не похожа. Иван Иванович, посмотрите, — обращается она к своему домашнему доктору, — разве я такая?

Доктор подходит к портрету, из уважения к своей пациентке улыбается, и повторяет:

— Ничего похожего, вы совсем другая.

Я молчу, во мне вспыхивает протест, и я, стараясь быть хладнокровным, отвечаю:

— Я реалист, пишу, что вижу.

Через несколько дней я еду в Москву. Встретившись с Серовым, рассказываю происшедшее...

— Реалист, пишете, что видите, — это хорошо! — Он засмеялся. — Ну, поздравляю, дело трудное. Писал Коровин — портрет на чердак, писал я — тоже на чердак. Правда, мы получили деньги. А вы?

Я сказал, что получил аванс в тысячу рублей за несколько вещей — портрет-акварель, портрет сына и прочее.

— Ну, а за портрет самой вы едва ли что получите, — не знаю, не ручаюсь.

Я возвратился в имение и за обедом узнал, что за мое отсутствие приезжал из Москвы известный актер, был навеселе и от скуки, желая угодить хозяйке, носил вместе с лакеем мой портрет по парку и пел «Исайя ликуй».

Сразу во мне оборвалось все, я понял, как горек «чужой хлеб» и как грубы люди. К портрету я больше не возвращался, я сократил срок пребывания в богатой усадьбе и поспешил к себе, в мою бедную мастерскую, где доделал начатые работы с членов семьи знатной меценатки.

Расчет произведен был неполный, после обмена письмами уже недружественного характера. Денег у меня было мало, меценаты ко мне не являлись. С самой богатой и влиятельной я не сумел справиться. Серов, после этой моей неудачи, подбадривал:

— Погодите, придут еще, успеете.

И я продолжал писать портреты друзей. Работа делалась для себя, без всякого надрыва, с удовольствием. Но денег... денег не было даже на краски.

3. Заметки о Серове, не вошедшие в мемуары

...Настоящее мое возрождение началось лишь с появлением в училище Серова...

...Если Серов в какой-то период моей жизни был моим руководителем в живописи, то Станиславский в разные периоды, когда я возвращался к театральным работам, являлся моим учителем сцены.

<...> Станиславский, этот взыскательный художник, этот мучитель, совершенно такой же, каким был Серов в своей специальности. В работе они могли довести до отчаяния. Мучаясь под наплывом множества сменяющихся новых мыслей и эмоций, как и новых открывающихся в процессе работы возможностей, они готовы были до бесконечности менять и переделывать то, что было почти или совсем закончено[38].

Кажется, никто так не дорожил днем и боялся его потерять, как Серов. При всех обстоятельствах он все время был либо с записной книжкой, где чиркал что-то, либо с альбомом, либо с акрварелью. Даже место преподавателя в Училище живописи он взял, вероятно, для того, чтобы постоянно упражняться в набросках.

Помолчав, Серов вспомнил свое всегдашнее: «А работать нужно уметь долго, но так, чтобы не было видно труда. Любуетесь ли вы тем, что делаете? Работу никогда не надо оставлять незадачливой».

Серов советовал начинать работу при тусклой погоде, а заканчивать при яркой.

Серов говорил: «Писать надо, стиснув зубы. Готовиться надо серьезно, а кончать шутя».

Серов не забывал, что в условиях упадочного буржуазного общества все подвержено капризам дня, моде во взглядах и что тезисы, казавшиеся глубокими вчера, могут превратиться в простую фикцию завтра.

КОММЕНТАРИИ

[1] Серов стал преподавателем училища осенью 1897 г. Ко времени его прихода в училище оно уже имело прочно установившуюся славу первоклассного художественного учебного заведения не только Москвы, но и всей России. Возникновение училища восходит к 30-м годам XIX века, когда в Москве по инициативе нескольких художников во главе с Е. И. Маковским, родоначальником известной художественной династии, был создан «Натурный класс» (другое название «Московские художественные классы»). В 1843 г. эти «Художественные классы» были переименованы в Московское училище живописи и ваяния. Затем в 1865 г. к нему присоединилось архитектурное училище. С этого времени и возникло собственно Училище живописи, ваяния и зодчества. (Интересные данные об истории создания училища приводятся Н. Бочаровым в статье «Новости дня в исторических справках».— «Новости дня», 1891, 3 ноября, № 2639.) В стенах училища получили художественное образование и впоследствии работали преподавателями многие известные деятели русского изобразительного искусства: А. К. Саврасов, В. Г. Перов, И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, С. А. и К. А. Коровины, И. И. Левитан, А. Е. Архипов и другие. Да и сам Серов после исключения из Академии художеств счел необходимым для завершения художественной подготовки некоторое время позаниматься в училище (см. т. 1 настоящего изд., стр. 115, и прим. 13, стр. 126).

В училище Серов сменил К. А. Савицкого, пользовавшегося большим авторитетом и любовью у преподавателей и учащихся. По свидетельству К. Ф. Юона, объяснения Савицкого были «интересны и оставили такое сильное впечатление», что он сохранил их в памяти по прошествии многих лет (цит. по кн.: Е. Г. Левенфиш. Константин Аполлонович Савицкий. Л.— М., 1959, стр. 121). Занимавшийся у него одно время Н. П. Ульянов вспоминал: «Всегда общительный, тяготевший к студентам-беднякам, он был чужд казенного отношения к людям и этим качеством резко выделялся среди остальных профессоров Училища» (М. Сокольников. К. А. Савицкий. М.— Л., 1947, стр. 31). Естественно, что отношение учащихся к Серову, которые расстались с любимым учителем, на первых порах было настороженным. Это представляло определенные трудности для Серова.

Преподавательский состав училища в то время был очень сильным. Там работали в течение ряда лет А. Е. Архипов, С. В. Иванов, В. Н. Бакшеев, Н. А. Касаткин, С. А. Коровин, Л. О. Пастернак и другие. Серов был хорошо принят преподавателями училища. Так, например, Касаткин писал И. С. Остроухову: «...Савицкий уехал в Питер. Серов на его месте — что всех нас очень радует и чем мы очень дорожим все...» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Впрочем, некоторые художники высказывали сомнение в педагогических способностях Серова. Например, Н. А. Ярошенко писал Касаткину 28 сентября 1897 г.: «...Подожду поздравлять Вас с выборами Серова; я его не знаю; он хороший художник, но мне кажется без увлечения и без больших творческих задатков, слишком он мне кажется холодным и самодовольно-покойным, чтобы пробу-

дить к жизни и возбудить энергию молодых талантов. Буду очень рад, если я ошибаюсь; повторяю, что я его слишком мало знаю» (не издано; там же).

Прошло немного времени, и, по единодушному признанию учащихся и преподавателей, Серов стал «столпом Училища», «любимцем», пользовался непререкаемым авторитетом и высоким уважением. Его неизменно выбирали во всякие представительские делегации и комиссии, как, например, для поздравления В. О. Ключевского, выработки предложений по увековечиванию памяти П. М. Третьякова, согласования позиций учащихся и преподавателей во время революционных событий 1905 г.

Преподавательская деятельность Серова — большой и значительный этап в жизни художника — началась гораздо раньше его поступления в училище. Еще юношей, как видно из его писем к О. Ф. Трубниковой, он преподавал в школе А. С. Симонович, давал уроки В. В. фон Мекку, Н. И. Трембовельской. Брал у него уроки рисования с гипса и Д. А. Щербиновский, впоследствии довольно видный художник (см.: Поленовы, стр. 594). Одно время в начале 90-х гг. он вместе с К. Коровиным содержал классы рисования. В результате этой практики у Серова возникла сильная антипатия к преподаванию. В письме к П. П. Чистякову от 1 октября 1894 г. он признавался: «...преподавание вообще я не люблю — учеников и бездарных и талантливых всех не люблю — серьезно. Предлагали мне сюда (в Москве) в Школу живописи преподавателем — я отказался» (Серов. Переписка, стр. 274).

Через три года взгляды Серова переменились, хотя причины того неизвестны: нами не обнаружены какие-либо признания художника. Можно только предположить, что, пройдя к тому времени большую практическую школу, Серов на самом себе испытал необходимость правильно поставленной профессиональной подготовки. Примечательны в этом отношении воспоминания Ульянова, в которых говорится, что Серов «с горечью лишний раз сознавался, что его учили не так, как нужно: не было людей, которые могли бы вовремя сказать». Однако нельзя забывать и материальный интерес, ибо жалование преподавателя предоставляло возможность минимально спокойного существования его большой семье. (Согласно формуляру Серова, который находится в делах училища, ему выплачивалось 1200 руб. в год, включая 400 руб. квартирных.— Не издано; ЦГАЛИ.)

Несколько позже Серов стал также преподавать в свободной студии Е. Н. Званцевой.

Серов не оставил после себя какого-либо изложения своих педагогических воззрений. В некоторой мере этот пробел был восполнен его учениками. Так, помимо Ульянова, об этом писал Юон в своей книге «Об искусстве» (Т. 1. М., 1959, стр. 148—151).

Выстраданные Серовым взгляды на систему преподавания отличались от существовавших тогда в училище (см. т. 2 настоящего изд., стр. 205, 206). Недавно была предпринята попытка систематизировать педагогические воззрения и методы Серова (Н. М. Молева. Выдающиеся русские художники-педагоги. М., 1962).

По свидетельству современников, Серов относился к преподаванию с редкой горячностью. Среди других вопросов его интересовал и состав преподавателей. Именно Серов настоял на приглашении К. А. Коровина в училище. Серов неизменно заботился об учащихся, в частности, их материальном положении, не раз ставя вопрос о назначении сти-

пендий и пособий, о распределении сделанных им пожертвований и даже о выдаче учащемуся денег из жалования.

Интересно сопоставить за несколько лет отклики прессы, в которых говорилось о преподавательской деятельности Серова. Например, С. С. Голоушев писал в 1900 г.: «...лет через 25, бог даст, и мы будем учить рисовать так, как давным давно рисует Мюнхен. Намек на это уже есть, хотя бы, например, в интересных рисунках портретного класса г. Серова. Вообще, класс г. Серова производит приятное впечатление. В работах его учеников заметна свежая струя и, что особенно приятно, нет подделки под Серова, а искание в самой натуре и технике своего собственного письма той красоты, которую заставляет подметить этот художник» (Сергей Глаголь. По картинным выставкам. Две выставки в Училище живописи, ваяния и зодчества. Выставка классных работ и выставка ученических работ.— «Курьер», 1900, 30 декабря, № 361).

Спустя два года тот же Голоушев после выставки ученических работ высказался еще более определенно: «...наиболее интересны, конечно, этюды (женские фигуры), исполненные в портретном классе художников Коровина и Серова. Здесь, перед нами уже не ученики, а готовые художники, и среди них обращают на себя внимание г.г. Кузнецов, Никифоров и Некрасов» (С. Г. Выставка классных работ Училища живописи.— «Курьер», 1902, 18 декабря, № 348).

После смерти Серова отзывы стали иными: «Давно ли ученические выставки Училища живописи отражали все мятежные искания в области искусства? <...> Чувствовалось, что молодежь живет интересами искусства, ищет, волнуется. И если эти искания принимали иногда уродливую и экспансивную форму, то это юношеское буйство скорее способно было радовать, как показатель темперамента, который не придавить никакой школьной ферулой. Руководители Училища в большинстве своем всегда были против этой мятежной молодежи. Но был у ней и сильный защитник: Валентин Александрович Серов. Все смелое, все талантливое могло всегда рассчитывать на поддержку этого сурового и порой резкого, но прямого и преданного искусству человека. Ушел он,— и школа как-то сразу осела, присмирела. Пай-мальчики и тихонькие выдвинулись вперед. Непокорным талантам пришлось туго, и лицо ученических выставок сразу переменилось. Преждевременная старость, робкое подражание канонизированным художникам — таков теперешний характер ученического творчества» (К<ойранский>. Художественные вести. 34-я выставка учеников Училища живописи.— «Утро России», 1913, 6 января, № 5).

Если учесть, что вся творческая жизнь Серова обнимает немногим более двадцати пяти лет, то, говоря его словами, двенадцатилетнее служение в училище — «не шутка» (письмо к преподавателям училища от 9 февраля 1909 г.— Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 146).

За это время авторитет училища очень возрос, и когда в 1908 г. стали говорить о его преобразовании в высшее учебное заведение, то одна газета обронила следующую реплику: «...право же по существу, а не по табели о рангах, имея таких преподавателей, как Серов, Коровин, Пастернак и Юон, оно <училище> и так уже «высшее учебное заведение», по крайней мере, с академической школой» (В Академии.— «Биржевые ведомости», 1908, 20 марта, № 10412).

В начале 1909 г. Серов покинул училище (см. т. 1 настоящего изд., стр. 42, и прим. 67, стр. 87). Но и после ухода он продолжал следить за событиями в его стенах.

[2] Это — Владимир Егорович Гиацинтов (1858—1933), вначале преподававший историю и географию в Поливановской гимназии (там, между прочим, учились В. Брюсов и А. Белый), а затем в 1885—1917 гг.— историю искусств в Училище живописи, где был также инспектором.

[3] Здесь Ульянов не совсем точен, связывая вопрос о категориях на экзаменах с появлением в училище Серова. Предложение о них исходило от Н. А. Касаткина и было лишь поддержано Серовым (см. его письмо к А. Е. Львову от 30 сентября 1906 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

[4] Михаил Семенович Пырин (1874—1943) — художник, занимался в училище в 1892—1900 гг.; с 1932 г. преподавал в художественных училищах Ярославля и Иванова.

Пырин — автор картины «В гости» (1900), которая очень понравилась Серову и Остроухову и по их предложению поступила в Третьяковскую галерею. За картину Пырин получил звание классного художника и заграничную поездку имени П. М. Третьякова. По словам его биографа, в 1905 г. на пятой выставке «Нового общества художников» внимание Серова привлекло другое произведение Пырина — «Два лица» (см.: М. П. Сокольников. Михаил Семенович Пырин. Л., 1959, стр. 22).

[5] Мемуарист питал большое уважение и признательность к Н. Н. Ге (см. его воспоминания о Ге в кн. «Мои встречи», М., 1959).

[6] Сергей Михайлович Волнухин (1859—1921) — скульптор, преподаватель Училища живописи (1894—1912 гг.), автор памятника Ивану Федорову в Москве.

[7] Василий Осипович Ключевский (1841—1911) — известный историк, преподаватель Училища живописи (1898—1911 гг.).

По словам одной из современниц, в училище Ключевский читал «несколько сокращенный курс русской истории, сообразуясь с аудиторией; он был здесь художник среди художников, обращая больше внимания на бытовую окраску, приносил эстампы, портреты» (М. А. Голубцова. Воспоминания о В. О. Ключевском. М., 1914, стр. 11). Лекции Ключевского в училище пользовались успехом. Их посещали не только учащиеся, но и преподаватели, в том числе и Серов. Об этом можно судить по его недатированной записке к Остроухову (не издано; отдел рукописей ГТГ) и воспоминаниям А. М. Герасимова «Жизнь художника» (М., 1963, стр. 99). Серов, как свидетельствует дочь художника, «с огромным интересом» слушал лекции Ключевского по русской истории (О. Серова, стр. 12). Имеются сведения, что Серов встречался с Ключевским и вне училища. Так, по словам И. Ф. Шаляпиной, 8 февраля 1900 г. в день именин великого артиста среди гостей были Рахманинов, Коровин, Ключевский, Серов и другие (Шаляпин, т. 1, стр. 599). В 1901 г. Серов был избран в состав депутации от училища, которая должна была приветствовать Ключевского в связи с 60-летием со дня рождения. Следующее упоминание о Серове и Ключевском встречается в протоколе

заседания совета Третьяковской галереи от 30 декабря 1909 г.: «...худ. В. А. Серов, во исполнение поручения Совета галереи, обращался к проф. В. О. Ключевскому с просьбой о разрешении написать с него для галереи портрет, но проф. В. О. Ключевский, по состоянию своего здоровья, не нашел возможным разрешить написать портрет» («Известия Московской городской думы», 1910, № 7, Отдел официально-справочный, стр. 9. Современники сожалели, что Серов не сделал портрет знаменитого историка. В частности, Н. Е. Эфрос после знакомства с портретом Ключевского, исполненным Л. О. Пастернаком, писал: «Ключевский похож. Но где же сущность этого исключительно интересного и значительного лица? Где его ирония, сарказм? Вот кого надо бы написать Серову» (Коль-Коль. Московская пестрядь. Герои недели.— «Одесские новости», 1910, 3 января, № 8007).

[8] Именно к Серову обратился Грабарь, прося найти поддержку для затевавшегося им издания — «исследования всевозможных техник» (О. И. Подобедова. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1964, стр. 58).

[9] Николай Николаевич Сапунов (1880—1912) — живописец, театральный художник, один из основателей художественной группы «Голубая роза»; занимался в училище с 1893 по 1904 г.

[10] Здесь Ульянову изменяет память: великий князь Сергей Александрович был убит за три года до описываемых событий.

Попечителем Училища живописи во время инцидента с Голубкиной был Гершельман (о нем см. т. 1 настоящего изд., прим. 66, стр. 86).

[11] В «Личном деле преподавателя Училища живописи, ваяния и зодчества В. А. Серова» имеется несколько документов, свидетельствующих о том, что Серов из своих средств не раз оказывал материальную помощь учащимся. Например, за 1900 г. в деле содержится записка Серова от 31 мая с просьбой выдать из его месячного жалования ученику его класса Г. А. Магуле пятьдесят рублей (не издано; ЦГАЛИ). Здесь же находится копия письма директора училища А. Е. Львова к Серову от 20 ноября с благодарностью за пожертвование художником пятидесяти двух рублей 50 к. «в пользу недостаточных учащихся» (не издано; там же).

[12] Ульянов вновь ошибается: после своего ухода Серов в училище не возвращался.

[13] Ян Францевич Ционглинский (1858—1912) — живописец, профессор (с 1902 г.), академик (с 1906 г.), действительный член Академии художеств (с 1911 г.); член «Мира искусства».

В 1902 г. члены совета Третьяковской галереи Боткина, Остроухов и Серов приобрели пять палестинских этюдов Ционглинского, за что подвергались ожесточенной критике со стороны прессы. Ционглинский был очень признателен совету галереи и в особенности Серову. В декабре 1911 г. он посвятил памяти скончавшегося Серова свой очерк «В Палестине», иллюстрированный тремя рисунками («Огонек», 1911, № 52, стр. 14, 15). «...Творчество Ционглинского,— утверждает его ученик Н. Э. Радлов,— так расходилось с его проповедью, с его мечтой, осуществление которой он видел в искусстве Серова» (Н. Э. Радлов. Серов. СПб., 1914, стр. 21). Такое же мнение высказывал С. С. Голо-

ушев в статье «Из петербургских впечатлений. Картинные выставки. Посмертная Ционглинского и независимых» («Утро России», 1914, 16 февраля, № 39).

[14] Анна Семеновна Глаголева (1872—?) — вольная посетительница Училища живописи в 1889—1896 гг.

[15] Василий Иванович Денисов (1862 или 1864—1922) — музыкант (окончил Варшавский музыкальный институт по классу валторны) и художник.

На путь живописца Денисов вступил поздно, но в 1910-х гг. уже достиг известности. О необычном начале своей художнической деятельности он так рассказывал: «...я трижды пытался поступить в оркестр Большого театра — и трижды проваливался на конкурсе. Неудача потрясла меня настолько, что я заболел нервным расстройством... Вот тогда, чтобы как-нибудь рассеять свое гнетущее состояние, я пошел на Сухаревку, купил там за 3 рубля ящик с красками и начал по утрам ходить в Петровский парк писать свои первые этюды. До этого времени я никогда не брал кисти в руки, хотя живопись очень любил. Наступила зима, стояли морозы. Писать было холодно и неудобно, зябли руки. Однако я писал с увлечением, чувствуя, что передо мной открывается что-то новое и дотоле неведомое. Вот эти зимние этюды,— первые мои работы,— заинтересовали Коровина, с которым я был немного знаком еще по опере Мамонтова. Коровин пригласил меня заниматься к себе в мастерскую. Здесь я познакомился с художниками: с покойными Серовым и Врубелем, Поленовым, В. Н. Мешковым, бар. Клодтом. Коровин имел на меня большое влияние. Отчасти под его влиянием мне удалось найти ту жемчужную гамму, которая так нравилась многим в моих зимних пейзажах... Первое мое выступление на выставке было в 1896 г., когда я выставил свои работы на выставке Общества любителей художеств. С 1898 г. я уже принимал участие на выставках Московского товарищества художников... Однако средства к жизни мне приходилось еще добывать валторной, и только в 1904 г. я с ней расстался, спрятав ее в бархатный чехол... Вот так началась моя дорога художника» (<Ответ на анкету: Как мы начинали?> — «Заря», 1914, № 7, стр. 9).

О том, как современники воспринимали произведения Денисова, можно судить по следующему отрывку из рецензии А. Я. Тугендхольда, одного из крупнейших искусствоведов: «В. И. Денисов — своеобразное явление нашей художественной жизни. Прежде всего, конечно, положительное,— ибо вот художник-самоучка, никому не обязанный, никакой кружковщиной не поддерживаемый, широкой публике мало известный и все же творящий,— и творящий безусловно свой собственный мир. Разве это — не обнадеживающий показатель непочатости и живучести художественной силы в русском народе, которая существует где-то, вне сезонных выставок и сезонных новшеств и способна вести какую-то свою линию. Но когда за художником уже пятнадцать лет труда, когда новое выступление его утверждается как некое великое откровение денисовского «я»,— тогда нельзя не выдвинуть и некоторых отрицательных сторон его творчества. Тогда хочется сказать: да, у Денисова незаурядный талант, широкий размах, большие возможности, но малая культурность, и именно вследствие этого его возможности все еще остаются возможностями. Под культурностью же я разумею, конечно, не внешне-техническую ловкость <...> но сознательность самого творчества, логичность его усилий, со-

размерность формы и содержания. А именно такого знания, такой внутренней дисциплины, оправдывающей даже самые «крайние» искания художников, и не хватает Денисову,— он все еще хочет взять «нутром» <...> В этом смысле недостаточная культурность Денисова — не столько вина, сколько беда его <...> Но это — безусловная вина тех, кто все еще культивирует в Денисове «художника-философа», вместо того чтобы помочь ему остаться просто художником» (Я. Т<угендхоль>д. Выставка В. И. Денисова.— «Русские ведомости», 1916, 18 февраля, № 39).

[16] Владимир Илиодорович Россинский (1874—1919) — художник, член Московского товарищества художников; в Училище живописи занимался с 1891 г. по 1898 г. и выбыл из него, не окончив курса.

[17] Матвей Маркович Зайцев (р. в 1880 г.) — художник, занимался в Училище живописи в 1899—1907 гг., экспонент (с 1903 г.), а затем и член (с 1914 г.) ТПХВ.

В делах МОЛХ имеется записка Серова от 25 ноября 1902 г. на имя председателя этого общества: «...Матвей Зайцев, как талантливый живописец, заслуживает, по моему мнению, пособия» (не издано; ЦГАЛИ). Просьба Серова была уважена, и Зайцеву в течение полугода выдавалось по пятнадцать рублей в месяц.

[18] Владимир Евгеньевич Егоров (1878—1960) — художник театра и кино. Народный художник РСФСР. Творчество Егорова сыграло «значительную роль в развитии кино- и театрально-декорационного искусства» (В. Ф. Рындин. О художниках театра.— В кн.: «Вопросы изобразительного искусства». Вып. 4. М., 1958, стр. 45).

[19] Борис Николаевич Липкин (1874—1954) — живописец, занимался в Училище живописи в 1892—1901 гг., затем (до 1908 г.) в Академии художеств, в мастерских Репина и А. А. Киселева. В 1908 г. Липкин получил звание художника и Ендогуровскую премию за картину «Орлы и розы». Как тогда отмечал журнал «Нива», в пейзаже Липкин «увлекался лирическими настроениями, которые после безвременно умершего Ф. Васильева оставались нетронутыми» («Нива», 1909, № 7, стр. 138).

[20] Николай Алексеевич Философов (1838—1895) — художник, инспектор училища в 1884—1894 гг.

[21] Сергей Устинович Соловьев (р. в 1859 г.) — профессор архитектуры в училище в 1888—1912 гг.

[22] Сергей Иванович Иванов (1830—1903) — скульптор, преподаватель училища в 1869—1893 гг., академик.

В одной заметке, появившейся после его смерти, сообщалось, что он «жил и дышал идеей искусства. К себе относился он чрезвычайно строго и свои произведения держал под спудом. Говорят, что он уничтожил много своих эскизов. Как преподаватель, покойный пользовался в свое время большой любовью и уважением своих учеников» (В-а <В. Г. Виталина>. С. И. Иванов. Некролог.— «Русское слово», 1903, 19 октября, № 286).

В своих автобиографических воспоминаниях Ульянов, не освещая причин, так писал о выступлении учащихся против Философова, Соловьева и Иванова: «Преподаватель,

талантливый в прошлом, скульптор Иванов, в чье дежурство мы разбили Гомера, рыдая <...> подал в отставку. Было большой жестокостью обидеть этого хорошего старика, но разве мы могли втолковать ему, что не против него имели мы что-то, «разбивая искусство, как сапожники»,— как он охарактеризовал нас,— а против чего-то другого, что было слишком ясно для всех» (Ульянов, стр. 113).

[23] Одна из таких записок Серова сохранилась до наших дней. Вот ее текст: «Николай Павлович! Зашел к Вам, к сожалению, не застал. С разрешения сторожа мастерской видел некоторые произведения Ваши. Домик на верху мне очень нравится. Бальмонт не плох — жаль неправилен по форме (рот и нос) — а взят хорошо.

В. Серов

Этюд девицы с рыжими волосами приятен, но тоже не строг» (Ульянов, стр. 165.— В этом издании записка ошибочно отнесена к 1900 г.; правильнее ее датировать 1904 г., когда появился первый вариант портрета Бальмонта).

[24] В 1905 г. Литературно-художественный кружок возымел мысль приобрести портрет Чехова работы Ульянова. Переговоры об этом велись при содействии Остроухова. Проявлял к ним интерес и Серов, как можно судить по письму Ульянова к Остроухову от 13 февраля 1905 г.: «...Сегодня я виделся с В. А. Серовым, и мы решили назначить за портрет А. П. Чехова окончательную сумму от 700 до 600 руб.» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Портрет, поражавший современников «сумеречностью» своих тонов, поступил в Литературно-художественный кружок («Чехов неуловим».— «Утро России», 1914, 30 января, № 24).

В своем рассказе о работе над портретом Ульянов сообщает: «Чехов неуловим. В нем было что-то необъяснимо нежное»,— сказал, осматривая мою работу, В. А. Серов, который также обожал Антона Павловича и когда-то делал с него набросок. Этот набросок служил мне некоторое время подспорьем, хотя сам В<алентин> А<лександрович> находил его не совсем удачным» (Н. Ульянов. К портрету А. П. Чехова.— «Известия Московского литературно-художественного кружка». Вып. 3. 1914, стр. 2).

И. С. Зильберштейн, впервые осветивший взаимоотношения Чехова и Серова, так восстанавливает историю создания последним акварельного портрета писателя: «В первой половине мая <1901 г.> он <Чехов> приехал в Москву и вскоре начал позировать художнику. По словам М. П. Чеховой, сеансы происходили в гостинице «Дрезден», где в данный приезд остановился Антон Павлович. Так как на этот раз Чехов пробыл в Москве всего около десяти дней, то Серов, очевидно, не успев закончить портрета, решил довести работу до конца по памяти. В эти месяцы в мастерской художниц Хотяинцевой и Званцевой с Серовым встретилась М. П. Чехова, которая обратилась к нему с вопросом: «Как у вас идет работа над портретом Антона Павловича?» Серов, как обычно, буркнул: «Ну, какой же это портрет? Портрет большой, настоящий я только собираюсь писать». Акварельный рисунок с натуры Серов, конечно, рассматривал как один из возможных эскизов, набросков к будущему портрету <...> Но впечатлений, материалов для создания большого полотна у художника оказалось мало, и, закончив в следующем году рисунок и поставив на нем дату «1902», Серов больше к нему не возвращался» (И. С. Зильберштейн. <Вступительная статья>.— Изд. «Двенадцать порт-

ретов русских писателей». М., 1940, стр. 22.— Некоторые гипотетические положения статьи вызывают возражения; см. Л. Зингер. Прижизненные портреты А. П. Чехова.— Сборник «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования». Т. 2, М., 1958, стр. 192—195).

Ныне портреты Чехова работы Ульянова и Серова находятся в Государственном Литературном музее.

Документальных данных, касающихся отношений Серова и Чехова, известно очень мало. Сохранилось лишь четыре записки Серова к Чехову и одно письмо Чехова к Серову, относящиеся к 1900—1901 гг.

[25] Разрыв Серова с царским домом произошел ранее и по другим обстоятельствам (см. т. 1 настоящего изд., стр. 527, и прим. 23, стр. 550, а также т. 2 настоящего изд., стр. 502, 503).

[26] Копию с этюда головы папы Иннокентия X Веласкеса Серов исполнил летом 1889 г.; ныне находится в частном собрании в Париже.

[27] На протяжении трех с половиной столетий галерея Уффици во Флоренции собирала автопортреты особенно прославившихся художников. Из русских художников в галерее имелись лишь автопортреты Брюллова и Кипренского. 12 августа 1910 г. руководство галереи обратилось к Серову, Репину и Кустодиеву с просьбой выполнить для нее свои автопортреты.

[28] Скорее всего здесь речь идет о М. А. Морозове; о нем и его портрете см. т. 1 настоящего изд., стр. 168, и прим. 11, стр. 177, 529, и прим. 29, стр. 552, а также т. 2 настоящего изд., прим. 1, стр. 266.

[29] Ульянов цитирует слова из письма Серова к жене от 7—9 июня 1907 г. (Серов. Переписка, стр. 163.— В этом издании письмо не имеет точной датировки и лишь отнесено к 1907 г.).

[30] Здесь мемуарист приводит слова Серова из письма к О. Ф. Трубниковой, отправленного в мае 1887 г. из Венеции (Серов. Переписка, стр. 113, 114.— В издании письмо помечено лишь 1887 г.).

[31] Модест Александрович Дурнов (1868—1928) — архитектор и художник, член «Союза русских художников».

[32] Речь идет о квартире 31 в доме Н. К. Голофтеева у храма Спасителя, где Серов жил в 1906—1908 гг.

[33] Об этом инциденте см. т. 2 настоящего изд., стр. 282, и прим. 9, стр. 288, а также стр. 505.

[34] Имеется в виду А. И. Абрикосов (см. т. 1 настоящего изд., стр. 146).

[35] Александр Николаевич Скрябин (1871—1915) — композитор и пианист.

[36] Ванда Ландовская (1877—1959) — польская клавесинистка, известная исполнительница произведений Баха, Генделя, Скарлатти и других, композитор и педагог

(вначале в Париже, а затем до 1919 г. в Берлинской консерватории), автор книг: «Bach et ses interprètes» (Paris, 1906) и «Musique ancienne» (Paris, 1909). В 1956 г. в Женеве и во Франкфурте-на-Майне вышло издание «Wanda Landowska», написанное B. Gavoty.

В начале 900-х гг. искусство Ландовской, «художника-возродителя забытой клавесинной музыки», как ее назвали в одной статье, имело большой успех (Ник. Ф<индейзен>. Клавесинистка Ванда Ландовска.— «Русская музыкальная газета», 1908, № 32—33, стр. 641). В частности, она играла в доме Л. Н. Толстого, которого, по ее словам, старинная музыка привела в «неслыханный энтузиазм» (Ландовска о Л. Н. Толстом.— Там же, 1908, № 30-31, стр. 629).

Согласно отчетам общества «Свободная эстетика» В. Ландовская выступала на его вечерах дважды: в 1907 и в 1910 гг. Возможно, что в ее первое посещение общества Серов и написал ее портрет, которым она была довольна: «Я очень счастлива,— писала В. Ландовская Серову 2(15) августа 1907 г.,— что имею репродукцию с Вашего портрета, который все находят чудесным» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Ныне этот портрет находится в Третьяковской галерее. Известен также исполненный Серовым шарж на В. Ландовскую, который И. Э. Грабарь пометил 1908 г. и воспроизвел в первом издании монографии на стр. 272.

[37] Юрий Константинович Арцыбушев (1877—1952) — сын К. Д. Арцыбушева, редактор-издатель «Зрителя», еженедельного журнала политической сатиры, выходившего в 1905 г. и прославившегося своими остроумными и бесстрашными нападками на самодержавие; в 1910-х гг. директор Театра миниатюр (Мамоновский пер., Москва).

Со слов Е. Е. Лансере (шурина Ю. К. Арцыбушева), М. В. Бабенчиков заявляет, что Серов входил в состав редакционного комитета «Зрителя» (М. В. Бабенчиков. Е. Е. Лансере. М., 1949, стр. 32). Документальные подтверждения этого не обнаружены.

О посещении Серовым Театра миниатюр имеется косвенное свидетельство журналиста Н. Г. Шебуева. Побывав в нем и оставшись недовольным росписью стен, исполненной В. Д. Замирайло, он обронил такую фразу: «Хотя некоторым, даже В. А. Серову, говорят, очень по душе» (Н. Шебуев. Негативы.— «Вечерняя газета», 1911, 2 ноября, № 70).

[38] О своем многолетнем знакомстве с К. С. Станиславским и работе с ним Ульянов написал воспоминания (см. Ульянов, стр. 131—156).

И. С. ЕФИМОВ

Иван Семенович Ефимов (1878—1959) — скульптор-анималист и график, ученик и родственник Серова по браку с его двоюродной сестрой Н. Я. Симонович.

Ефимов занимался у Серова в художественной студии Е. Н. Званцевой и в Училище живописи в начале 1900-х гг. Встречались они и позднее. Так, в 1910 г. Ефимов вместе с женой снимали в Париже то же самое ателье Chapelle, что и Серов, и были свидетелями его работы над портретом Иды Рубинштейн (см. Серова, стр. 149, 150).

В следующем году Ефимов помогал Серову в Париже расписать занавес к «Шехеразаде».

По сохранившимся письмам Ефимова и Серова (их всего пять, из них два принадлежат Серову) можно заключить о внимании Серова к творческим успехам Ефимовых.

В 1906 г. Серов нарисовал шарж на Ефимова, который ныне хранится в собрании А. И. Ефимова в Москве.

Краткие воспоминания Ефимова о Серове «Художник большого сердца» были впервые напечатаны в газете «Московский комсомолец» (1955, 14 сентября, № 183) в связи с выставкой произведений Серова в Третьяковской галерее; частично они были использованы женой Ефимова — Н. Я. Симонович-Ефимовой в книге «Воспоминания о Валентине Александровиче Серове» (Л., 1964, стр. 96, 97, 138, 139).

Художник большого сердца

Моя первая встреча с В. А. Серовым произошла в Москве, когда я был еще мальчиком, в частной художественной приготовительной школе, куда Серов был приглашен учителем рисования[1]. Ученики его очень любили и в то же время боялись.

Однажды Серов, поправляя ученический этюд, переписал его заново. И вот тут только я понял, что значит писать!.. Настолько поразительна была точность его рисунка и виртуозность исполнения.

Прошло уже сорок с лишним лет, но я и сейчас помню каждое его лаконичное одобрение или порицание — он был очень немногословен. Первое, что он мне сказал, взглянув на мой этюд обнаженной натурщицы, было одно слово — «Копченая!»[2] И уже много лет спустя, когда я показал Серову свою темперу — занесенный метелью конный двор с несколькими лошадьми,— он, помолчавши, сказал: «Вы понимаете русскую природу, как я...». Это было венцом моей радости.

Впоследствии, в 1908—1910 гг., я часто встречался с В. А. Серовым в Париже, там мы часто рисовали вместе в мастерской Коларосси[3]. Обычно там было очень многолюдно, но если во время сеансов раздавался треск вырываемых из альбома листов,— все знали, что это Серов.

Когда выходили из мастерской, он бросал измятую бумагу в мусорный ящик. «Что вы бросаете кредитные билеты! Ведь вы — знаменитость!»— скажешь бывало ему. «Ну, какая я знаменитость!..» И говорил часто: «Я, знаете, табак выше среднего — у меня всего пять хороших портретов». Яркий, как художник, Валентин Александрович был очень скромен как человек. Всем, знавшим его, знакомы удивительная прямота, честность перед собой и перед людьми, доброта, человечность и огромный, отточенный вкус, дававший ему возможность безошибочно оценивать то или иное художественное произведение.

В творчестве Серов всегда искал. Эти вечные поиски истины мучили его — он мог работать, совершенно забывая о времени, по 50—60 сеансов над одним и тем же портретом. Помню, он говорил: «Два месяца бьюсь над носом Гиршмана — то длинен, то короток».

Вспоминая Валентина Александровича, нельзя не сказать о том, как близко принял он освободительные идеи революции 1905 года. После расстрела на Дворцовой площади он вышел из Академии художеств, так как президентом ее в тот момент был дядя Николая II, по приказу которого расстреляли демонстрацию. Результатом его отношения к этой кровавой расправе был целый ряд карикатур на Николая II и рисунков на революционные темы, хлопоты о заключенных, помощь революционерам.

О Серове можно говорить без конца, так ярка и неповторима его индивидуальность как художника и как человека. Велико наследие, оставленное им. Еще многие и многие поколения художников будут благоговейно учиться у него мастерству, искренности, глубокому проникновению в сущность характеров и явлений, его великой человечности.

КОММЕНТАРИИ

[1] Речь идет о студии Е. Н. Званцевой (о ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 645, и прим. 5, стр. 651).

[2] В воспоминаниях Н. Я. Симонович-Ефимовой, где рассказывается об этом эпизоде, далее следует: «Через год он <Ефимов> уже услыхал от Валентина Александровича: «Ого! Бенар!..» И еще раз: «Так рисовать можно», сказанное, правда, только про ногу натурщицы» (Симонович-Ефимова, стр. 97).

[3] Colarossi — известная художническая мастерская, основанная в Париже в 80-х гг. прошлого века. За весьма умеренную плату (пятьдесят сантимов) посетитель получал возможность писать с обнаженной модели.

Н. П. КРЫМОВ

Николай Петрович Крымов (1884—1958) — живописец, театральный художник, педагог, ученик Серова и К. Коровина в Училище живописи, в котором был с 1904 по 1911 г.; участник выставок «Голубая роза», «Венок», «Московского товарищества художников», «Союза русских художников».

В наши дни творческое наследие Крымова получает все бóльшее признание. «Крымов — классика советского искусства»,— говорится в предисловии к книге: «Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания» (М., 1960, стр. 3).

Печатаемые ниже высказывания Крымова о Серове извлечены из книги: «Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания» (М., 1960, стр. 28, 64, 88, 93, 108, 141—144). Эти высказывания принадлежат или самому Крымову, или его ученикам и друзьям: Ф. П. Глебову, Кукрыниксам, С. П. Викторову, Д. Н. Домогацкому.

Из книги «Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания»

...В мое время считалось, что если картина большая, широко намазана, то значит это живопись. А я писал небольшие картины, большие писать не умел. И говорили: «Ну, это иконопись». Тогда я стал раздумы-

вать: в чем дело, ведь у итальянцев тоже есть маленькие произведения, маленькие и очень художественные. Я обратился с вопросом к Серову, неужели только громадные картины являются живописью? Он, конечно, ответил, что и маленькая картина может быть живописной. И когда я закричал это самое во весь голос, то напугал всех, кто пишет большие картины.

...Для того чтобы признать свои ошибки и уничтожить неудавшееся произведение, а не выставлять его, нужна настоящая смелость. Такая смелость была, например, у Серова. Смелость приходит сама собой, вместе с уверенностью в себе, благодаря опыту, благодаря развитому чувству меры.

...Серова хорошо знал. Я же у него учился. Один раз у него на уроке рисунка мерил я углем отношение длины ноги к туловищу,— рассказывает Крымов, жмуря один глаз и вытягивая огромную руку с карандашом.— Подходит ко мне Серов.

— Зачем это вы меряете?

— Валентин Александрович, а вы мне поправьте...— говорю я.

Он садится и начинает рисовать. А я стою сзади и вижу, что у него не выходит. Рисовал, рисовал, потом говорит:

— Дайте тряпку!

Смотрю: взял и все стер. Встал и говорит:

— Садитесь, рисуйте...

— Да ведь вы весь мой рисунок стерли! А что же мерять мне или нет?

— Меряйте...— отвечает Серов, отходя[1].

В мастерской Серова пишем натурщицу, блондинку с пепельными волосами. Вся она бледная. И у большинства она получается похоже. Пишут верно — холодный свет на теле, теплые тени, блондинка. Все как в натуре.

Серов тоже работает с нами. Он разговаривать не любил, писал вместе — это и было ученье.

Мы попишем, попишем, а потом взглянем на серовский холст. Удивляемся, он ее делает какую-то серенькую, с серебристыми волосами. Что-то непохоже, даже странно.

Подходим снова к своим холстам — у нас она похожа: и волосы, как у нее, и цвет тела где холоднее, где теплее, как в натуре.

Наконец, перерыв. Натурщица уходит за ширму отдыхать. Мы идем в коридор курить. Удивляемся на Серова.

После перерыва входим в мастерскую. Натурщица еще за ширмой. Серова нет в мастерской. Мы все подходим к его холсту. И вдруг... Что за штука: видим — да она у него совсем живая, именно та самая блондинка с пепельными волосами и вся бледная. Скорей идем к своим работам и видим, что после серовской наши натурщицы все какие-то раскрашенные, неживые, совершенно не похожие на настоящую. Как же так? Оказывается, Серов-то передал все самое тонкое, самое характерное, чем отличалась наша блондинка. А мы копировали ее механически, по мелочам, а целое-то упустили. Ведь находились даже такие «точные», что подходили с палитрой к натурщице и кистью пробовали верность цвета на ее руке.

Серов хорошо знал — что самое верное, что самое нужное в натуре, а мы этого не знали.

Он всех нас обставил.

...Выше всех русских художников Николай Петрович <Крымов> ставил Репина. Очень любил Левитана, К. Коровина, И. Остроухова. Одним из самых любимых художников был Серов. Для Николая Петровича с этим именем было связано одно из самых дорогих воспоминаний: о первом приобретении его картин для Третьяковской галереи. На ученической выставке были выставлены два пейзажа Крымова. Пейзажи эти и сейчас висят в залах Третьяковской галереи. Они были приобретены Серовым у молодого Крымова — тогда еще ученика Училища живописи. Это было признанием Крымова как художника[2].

...Много рассказывал Крымов о художниках, с которыми был в близких, дружеских отношениях: с громадным уважением говорил о Серове, о его честности и требовательности к себе, о тонкостях его творчества.

...О Серове говорил: «Иногда не точен был в тоне[3], но замечательный художник, и линия больно верная!»

...В последние годы, тяжело болея, Николай Петрович, терпеливо перенося боли, работал по-прежнему каждый день <...> Писал свои любимые пейзажи — солнечные, пасмурные, зимние, весенние. Писал свою любимую зеленую Тарусу с тихой Окой. Требовались большая воля и невероятные усилия для того, чтобы, несмотря на боль, продолжать рабо-

ту <...>Так он написал и свой последний пейзаж Тарусы с серебристым, каким-то «серовским» небом и нежной зеленью деревьев. Написал его на большой доске, которую берег всю жизнь. Эту доску ему подарил его любимый учитель Валентин Александрович Серов.

КОММЕНТАРИИ

[1] Впоследствии этот случай в какой-то степени сказался в рассуждениях Крымова: «До 1926 года я и писал с натуры и чего-то искал <...> Я попеняю на педагогов, которые меня учили. Они проходили по классу и бросали замечание: «рука длинна». Но как сделать картину живописной, этого они не говорили. А ведь длинную руку можно измерить и укоротить, но живописности от этого не прибавится. Что же, действительно ли можно заниматься такими измерениями, спросите вы. Конечно, можно. Все можно делать для того, чтобы живопись получилась хорошей. Карандашом можно чертить линию. Исполняйте как угодно, лишь бы было хорошо. Когда вы будете взрослыми художниками, неужели вы будете всех звать: посмотрите, как я работаю, я ничего не меряю, я так на глаз беру и угадываю. Можете мерить, сколько угодно. Художественность вашего произведения зависит не от того, как вы его исполняли, а от того, к каким результатам вы пришли» (Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., 1960, стр. 30).

[2] Первым произведением Крымова, приобретенным советом Третьяковской галереи в 1907 г., был «Зимний пейзаж» («Известия Московской городской думы», 1907, март, стр. 10). На Крымова тогда обратили внимание и охарактеризовали его как «молодого, но уже очень сладкого, как бы пропитанного патокой художника» (Аргус. Выставка «Союза русских художников».— «Новь», 1907, 21 февраля, № 42). В то время Крымов занимался лишь второй год на живописном отделении Училища живописи.

При жизни Серова в Третьяковскую галерею поступил еще один пейзаж Крымова — «Вечер», приобретенный с выставки «Союза русских художников» в 1909 г. («Известия Московской городской думы», 1910, июль, стр. 9). Эта покупка, сделанная в разгар ожесточенных нападок на совет галереи, подлила масла в огонь. Припомнили и недавнее приобретение картины Рериха «Бой». Один журналист с возмущением писал: «Ведь художник Рерих уже «фигурирует» своими неестественными картинами в злосчастной Третьяковской галерее? Значит здесь играет роль знакомство, кумовство, как говорят многие художники? Но г. Остроухов и подчиняющиеся ему члены совета не остановились на Рерихе. Они приобрели для Третьяковской галереи картину (?) «Желтый сарай» некоего г. Крымова, представляющую собой прямую насмешку над искус-

ством <...> Тут я согласен с мнением многих: говорят, что подобная покупка — «озорство» г. Остроухова; его бранили за плохие покупки, а он «взял да и купил» еще хуже... дескать, вот же вам! Художник Репин, посетив выставку «Союза» и увидав новейшие произведения для Третьяковской галереи, сказал, что эта галерея начинает портиться «каким-то мусором» (Н. Ежов. Художественные выставки.— «Новое время», 1910, 18 января, № 12160).

Нововременский журналист не извратил факты: Репин даже резче отозвался о тогдашних приобретениях Третьяковской галереи. «Галерея живет,— заявил он.— И теперь ее наполняют наследники мусором художественных разложений» (И. Е. Репин о Москве.— «Голос Москвы», 1910, 6 января, № 4). Слова Репина доставили Серову большое огорчение, и он отправил ему письмо, где имелись такие строки: «Вопрос «о мусорности» всего нового — вечен и часто то, что считалось мусором вначале, потом оценивается. Разумеется, даже наверно, мы делаем ошибки, но можете ли Вы назвать, просмотрев пересылаемый каталог, приобретения за 10 лет — мусором? А ведь в настоящую минуту любой ретивый гласный с № «Голоса Москвы» в руке с горячностью невежды будет кричать в Думе: «да ведь сам Репин пишет, что вы наполняете галерею мусором». Вам ведь ведома та, скажу, недостойная травля на Совет галереи, поднятая «от полноты души и ревностного служения родному городу и родному искусству» гласными Васильевыми в здешней Думе. Обидно» (не издано; ЦГАЛИ).

По поводу этого столкновения Серов писал В. В. Матэ 12 января 1910 г.: «Вышла у нас тут с Репиным размолвка на счет покупок в галерею <...> свою миссию исполняю по совести и напрасно Илья Ефимович упрекает меня в недобросовестности — будто я ему втираю очки (указав на одно произведение на «Союзе» молодого настоящего художника, которое мне понравилось). Репин заподозрил, что я издеваюсь над ним, над Репиным — потому эту картину купили в галерею (Серов. Переписка, стр. 298). Поскольку, кроме пейзажа Крымова с выставки «Союза русских художников» Третьяковская галерея ничего другого не приобрела, то эти слова Серова о «молодом настоящем художнике» относятся именно к нему, Крымову.

Заявление Репина, как и предвидел Серов, сыграло на руку гласным в их борьбе с советом галереи. Усилились необоснованные нападки на совет галереи и в печати. «В Третьяковской галерее, со времен воцарения там последнего комитета <т. е. совета> приобретается не то, что интересно и сильно в нашем искусстве вообще, а то, что мило их приятельскому сердцу, вечно беспокоящемуся об успехе своих людей» (Н. Кравченко. Наши выставки картин.— «Новое время», 1910, 10 марта, № 12201).

[3] В своей теории живописного искусства Крымов большое значение придавал тону. «Живопись,— утверждал Крымов,— это передача видимого материала тоном плюс цвет» (Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., 1960, стр. 14). В одной статье Крымов пояснил на примере свои слова о том, что Серов «иногда не точен был в тоне»: «...такой крупнейший художник, как Серов, сделал однажды очень большую ошибку. Я беру на себя смелость заявить, что воротничок в портрете Гиршмана пересветлен. Я долго ходил около, все боялся подумать, что у Серова ошибка» (там же, стр. 25).

П. В. КУЗНЕЦОВ

Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968) — живописец и театральный художник, занимался в мастерской Серова и К. Коровина в Училище живописи в 1897—1907 гг., один из основателей художественного объединения «Голубая роза», заслуженный деятель искусств РСФСР.

В некрологе он характеризовался как «выдающийся советский живописец». И далее отмечалось: «Продолжая и развивая лучшие традиции русской школы, П. Кузнецов обогатил ее новыми красочными сочетаниями, световыми эффектами и пространственными ритмами» («Известия», 1968, 24 февраля, № 47).

Автор монографии, посвященной этому художнику, пишет: «...Серов, по признанию Павла Кузнецова, сильно помог ему продвинуться в смысле реалистического рисунка, серьезного, вдумчивого подхода к натуре <...> Близость к Серову, работа в его мастерской благоприятно повлияли на общее художественное развитие Кузнецова <...> и он <Серов> многое сделал, чтобы облегчить дальнейший путь своего ученика. По инициативе Серова Кузнецов был приглашен Дягилевым на выставку «Мира искусства» 1900 г., и одна из его пейзажных работ «На Волге» (1900) была воспроизведена в журнале этого объединения» (А. Г. Ромм. Павел Варфоломеевич Кузнецов. М., 1960, стр. 6). О доброжелательном отношении Серова к своему ученику свидетельствуют также два письма Кузнецова к нему. В одном из них встречаются такие строки: «Я приеду в Москву и буду работать, я убедился, что нужно еще. Вы единственный, которому можно верить» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Воспоминания Кузнецова извлечены из книги: Коровин, стр. 266—268.

Воспоминания

...Когда я держал экзамен в Училище живописи, ваяния и зодчества, со мной рядом сидел, тоже экзаменующийся, Тархов, в будущем прекрасный художник (картины его имеются в Третьяковской галерее, особенно хороши его белые козочки на фоне зеленой травы). Он был железнодорожный служащий и до безумия любил живопись, но к своему великому огорчению в школу принят не был.

Мы подружились, и он сообщил мне, что Коровин, у которого была прекрасная большая мастерская у Земляного вала, в доме Арцыбушева, разрешил ему приходить и писать поставленную модель. Я заинтересовался, и он взялся повести меня с моими работами и представить Константину Алексеевичу. В ближайшее время мы это осуществили. Коровин, просмотрев мои вещи, широко улыбнулся и гостеприимным жестом пригласил меня располагаться и начинать писать.

Там работала небольшая компания его друзей: В. А. Серов, В. Д. Поленов, Средин, сам Коровин и Тархов. Писали с обнаженной модели, которую искусно ставил сам хозяин.

Писали с большим интересом и художественным вдохновением <...> Это было незабываемое время; а работа в среде таких художников, особенно в мои юные годы, сыграла большую воспитательную роль и оставила неизгладимое впечатление.

В 1903 г. Коровин был приглашен в Училище живописи, ваяния и зодчества руководителем живописной мастерской совместно с Серовым Валентином Александровичем[1] <...> Он <Серов> был прекрасный педагог и держал нас в состоянии ответственности перед искусством. Авторитет его стоял высоко — мы ценили, с каким большим художником мы имели дело, и рады были учиться у него.

КОММЕНТАРИИ

[1] Здесь Кузнецов допустил две неточности: Коровин был приглашен в Училище живописи в 1901, а не в 1903 г., и не «совместно» с Серовым, который там преподавал с 1897 г., а по его настоянию.

М. В. КУЗНЕЦОВ-ВОЛЖСКИЙ

Михаил Варфоломеевич Кузнецов, впоследствии в отличие от брата, П. В. Кузнецова, стал носить двойную фамилию Кузнецов-Волжский (1876—1953) — живописец, ученик Серова по Училищу живописи, в котором был в 1901—1910 гг.

Своими воспоминаниями Кузнецов-Волжский поделился 11 декабря 1911 г. на вечере памяти Серова в Обществе преподавателей графических искусств в Москве. В тогдашней столичной газете об этом выступлении Кузнецова-Волжского говорилось: «В задушевной речи, прерывающимся от волнения голосом, со слезами, подступавшими к горлу, вспоминал докладчик о своем учителе» (Серовский вечер.— «Голос Москвы», 1911, 13 декабря, № 286).

Печатаемые ниже воспоминания Кузнецова-Волжского извлечены из журнала «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, стр. 469, 470.

Памяти учителя

...Насколько пользовался любовью и авторитетом Валентин Александрович среди учеников Училища живописи, укажу на то, что достаточно было упомянуть его имя, как уже собирается группа — чутко прислушиваются, «что сказал Серов». Валентин Александрович не любил много разговаривать; руки в карман, выразительный жест головой, скажет слово и отходит к другому, третьему...

Угрюмый и серьезный входил он в мастерскую и сразу чувствовалось его присутствие. Наступали минуты серьезной работы, все воодушевлялись, полная тишина и сосредоточенность водворялись в мастерской. В эти минуты чувствовалось, что каждый в отдельности творил, выливал все, что у него накопилось в душе: всю энергию, все знания, все выкладывал на свой холст. Такой подъем может проявиться только под руководством таких руководителей, каким был Валентин Александрович.

Мастерская, где руководил Серов, это высший класс живописи, так называемый «портретный», это была святая святых, куда каждый втайне стремился и сокровенно чувствовал вместе с радостью и тревогу в душе. А тревога это создавалась, как каждому ясно, на почве близкого соприкосновения с Серовым, так мы его обожествляли. Мы гордились, что среди наших преподавателей был такой маэстро — высокочтимый художниками. Ходили слухи, что Серова приглашали в Академию, но он отверг это приглашение, высказывая свою любовь к Училищу живописи[1], и это тесными нитями связывало его и нас. И вот, перешагнув порог святая святых, сразу же чувствуешь в себе перемену, чувствуешь, что возрос настолько, что сам Серов говорит и слушает тебя. Новичков своих он нежно по-отцовски ободрял, указывая всю серьезность знаний и изучения, и был затем требователен и строг, но за всем этим видно было, насколько этот человек сам пережил, перечувствовал и несет на своих плечах всю тяжесть мук творчества. Относясь с полным сочувствием к нуждам учеников, он всячески поощрял и материально помогал сам, и хлопотал перед советом училища о пособиях талантливым ученикам, и доставал им работы, словом, всем своим существом поддерживал в трудную минуту. Такого преподавателя-художника и человека лишилось училище, и вот теперь лишилось безвозвратно и общество. Насколько дороги были ему интересы учащейся художественной молодежи, укажу на один факт. Когда в 1906 году произошла забастовка и училище в феврале было закрыто до осени, многие не хотели уезжать из Москвы, желая работать, Валентин Александрович, идя навстречу, приветливо открыл частную квартиру для работы с натуры, сам работая каждый день с нами[2]. Он был здесь наравне со всеми, шутил, критиковал и давал советы: здесь был дух свободный, нестесненный никакими правилами; единое, что объединило всех — была работа,— это и было по душе Серову...

Но вот пронесся слух об уходе Серова из Училища живописи; это уж совпало с окончанием мною училищного курса. Слух подтвердился и, несмотря ни на какие просьбы, Серов училище оставил, и на вопрос учеников об уходе ответил телеграммой (знаменательной телеграммой, которая переписана была на большой лист и долго висела в нашей знаменитой «курилке»)[3]: «Да, ухожу, но в утешение скажу вам, что ни в каких (подразумевая казенные) учреждениях учить не буду»[4].— Таков ответ...

Сказано мало, но выражено все...

Такой был Валентин Александрович Серов...

Он гордо нес знамя свободного искусства, высоко, как подвиг, чтил звание художника, и где чувствовалось попрание прав, как художника, так и человека, он не оглядывался, уходил оттуда, отрясая прах от ног своих. И вот для нас, как сказано было у Валентина Александровича на могиле, лучшее воспоминание светлой памяти покойного — следование его заветам.

КОММЕНТАРИИ

[1] Здесь Кузнецов-Волжский несколько неточен (см. т. 1 настоящего изд., стр. 41, и прим. 61, стр. 83, а также стр. 406, 407, и прим. 41, стр. 463).

[2] Серов и другие преподаватели живописного отделения просили Московское художественное общество предоставить мастерские и классы училища для работы в них ученикам «под руководством желающих взять на себя это руководство гг. преподавателей» (письмо от 11 января 1906 г.— Не издано; ЦГАЛИ). Однако в этом было отказано. Тогда Серов устроил мастерскую в частной квартире (см. т. 2 настоящего изд., стр. 234, 235). О другой подобной мастерской рассказывает Н. Я. Симонович-Ефимова: «Он <Серов> подыскал помещение (между почтамтом и Меньшиковой башней — склады в большом почтамтском дворе, оборудованные, хорошо окрашенные внутри по его плану, они стали уютными). Студенты могли бесплатно работать там, и он сам работал — сделал несколько прекрасных акварелей с натурщиц.

Натурщицы стояли первоклассные. Материально устроено это было «по-серовски». А именно: одна состоятельная дама просила его давать уроки живописи ее дочери. Вместо гонорара себе Серов потребовал, чтобы она оборудовала студию, содержала ее и оплачивала модель. Это позволило дочке ежедневно писать в мастерской, где атмосфера была строго рабочая, в компании художников» (Симонович-Ефимова, стр. 106).

[3] По словам М. С. Сарьяна, «курилка в Училище была чем-то вроде парламента» (М. С. Сарьян. Ноша земли.— «Огонек», 1963, № 41, стр. 8).

[4] Текст телеграммы Серова от 10 февраля 1909 г. был более категоричен: «...из Училища я действительно вышел. В утешение могу сказать одно: ни в каких казенных училищах и академиях учить больше не стану» (Серов. Переписка, стр. 380).

Я. Д. МИНЧЕНКОВ

Яков Данилович Минченков (1871—1938) — живописец. В 1894—1898 гг. Минченков — ученик Училища живописи, где последний год занимался в мастерской Серова. С 1905 г.— экспонент, а с 1913 г.— член ТПХВ. В течение многих лет он был уполномоченным Товарищества по устройству выставок.

В годы Советской власти Минченков жил в Каменке, там участвовал в организации художественных студий, где и преподавал.

Записи печатаются по пятому изданию книги Минченкова «Воспоминания о передвижниках» (Л., 1964, стр. 27, 43, 159, 175, 202, 215, 216, 234, 235, 262, 274, 297, 298).

Из книги «Воспоминания о передвижниках»

...Назрело время, когда общее собрание передвижников стало баллотировать в члены Товарищества новаторов в искусстве — Малютина, Поленову (сестру В. Д. Поленова). Но совет передвижников, состоявший из основателей Товарищества, не допускал их. Результатом этого явился раскол среди Товарищества и уход из него семи больших мастеров во главе с Серовым (кроме Серова, вышли: Архипов, А. Васнецов, Досекин, Светославский, Первухин и Левитан, не порвавший окончательно с передвижниками)[1].

На основе расхождения взглядов на искусство и действий совета началось брожение среди Товарищества, ему грозил распад. Поленов, будучи сам членом совета, прислал резкий протест против постановлений совета и требовал его упразднения. Произошло знаменательное бурное заседание совета в здании Академии наук, где тогда помещалась выставка. Репин в резких выражениях выступал против совета и требовал его роспуска. С ним согласились все члены совета, кроме скульптора Позена[2] и, конечно, Мясоедова[3].

...Очень тяжелое время переживал Дубовской[4], когда в Товариществе началось брожение и семь крупных художников во главе с Серовым вышли из Товарищества. Он видел ошибку некоторых старых членов Товарищества, ускоривших развал, и не мог ничего сделать против этого. И если некоторые из стариков даже радовались уходу протестовавших в надежде без помехи почивать на старых лаврах, то Дубовской был другого мнения. Он говорил: «Случилось великое несчастье: мы не сумели передать старое боевое знамя передвижничества в молодые, здоровые руки новых членов. И теперь талантливая молодежь пойдет за ушедшими от нас. Идеи передвижничества изживаются, и Товарищество должно было уступить место новым лозунгам. Жизнь идет вперед, а мы упорно хотели остановить ее течение. Товарищество могло бы жить, дав возможность существованию в его рядах новым искренним течениям. И во вновь образовавшемся обществе будут разные толки в искусстве, и там тоже придется откалываться группам. А ушли от нас талантливые, чистокровные наши братья-передвижники, которые среди новых течений окажутся такими же старыми, как и мы».

Но дело было сделано, и поправить его уже не было возможности.

...В натурном классе со всем составом учащихся случилось нечто непонятное. Даже те, кто получал отличные отметки в предыдущих классах, оказались неумеющими работать.

«В чем дело?— с недоумением задавали мы самим себе вопрос.— Неужели все мы неспособные и неумелые для натурного класса?»

А дело было простое: отчасти руководитель класса Серов предъявил к нам более повышенные, более современные и жизненные требования в рисунке и особенно в живописи, но вместе с тем у нас действительно было мало подготовки к передаче живой натуры.

Мы чересчур зарылись в неподвижные, гипсовые формы антиков, срисовывали их натуралистически, копируя малейшие подробности и тратя на это много времени. Пользуясь неподвижностью предмета, мы срисовывали его, а не рисовали. Когда же появилась перед нами живая натура,

движущаяся, меняющая свою форму и колорит от различных условий,— мы терялись, не умели охватить самого главного в натуре, не умели обобщить форму.

В результате — из девяноста человек натурного класса окончил его по живописи только один; все остальные оставлены были на второй год[5].

Из-за всего этого многие утратили веру в свои силы, в школу и ушли из нее. Я тоже взял свои документы и вышел из школы, намереваясь учиться сам...

...Однажды Серов подвел нас, своих учеников, к портрету-рисунку, сделанному с него Репиным, и сказал: «Срисовать-то и мы срисуем, а вот так посадить и охватить всего — мы не сумеем»[6].

...Мне передавали, как восхищался Поленов «Девушкой под деревом» Серова, любовался новой трактовкой и советовал своим ученикам учиться у него.

...Портрет Левитана работы Серова охватывает его полностью, прекрасно выражая его духовное содержание. Смуглое лицо с глубокими впадинами задумчивых, с тихой печалью глаз. Этим взором оглядывает он мир и, отбрасывая детали, берет общее, самое главное. И грусть его изящна.

...Волгужев[7] возвратился из Парижа и снова стал работать в натурном классе, где преподавал только что приглашенный в училище Серов.

Спрашиваю у Волгужева, какого он мнения о Серове как преподавателе.

— Ничего,— говорит он,— не мешает. Ты не смотри, что Серов низенький, он на аршин в землю врос, свое дело понимает.

И снова рисует и пишет Волгужев, но теперь у него что-то не ладится, ему не присуждают ни за рисунок, ни за живопись медалей, необходимых для выпуска из училища. Видимо, он уже устал. Сидит и на рисунке чертит французские буквы своей фамилии. Серов ему говорит:

— Что это вы пустяками занимаетесь, буквы выводите, а натурщика не рисуете.

Волгужев даже привскочил.

— Вам хорошо, Валентин Александрович, вы сюда с улицы пришли, человек свежий и талант, вас никакая школа не душила. А нашего брата

этот маховик к самой земле прижал, надорвались мы, вот и передыхаем, буквы пишем.

...Школу он <С. Г. Никифоров>[8] заканчивал под руководством Серова, перед которым преклонялся.

Он многое взял от Серова, но сохранил и свою индивидуальность. У него не было той кажущейся легкости и артистического изящества в живописи, как у Серова, он был грубее, проще, более реалист, без налета модернизма, но зато крепче и глубже проникал в жизнь, в ее повседневную простоту и по своему восприятию натуры был более связан с передвижничеством.

<...> Честный по натуре, он был необычайно честен и в искусстве и откровенно сознавался в своем грехе, в фальши, допущенной им в работе. Показывая мне свою вещь <«Прасол»>, он обводил пальцем неудачное на ней место и говорил:

— Вот тут — замечаешь? Надо было разобраться в натуре, а я фуксом отделался, замазал чем попало. Увидит Серов — достанется мне! <...> Поехали в Петербург. «Прасола» увидел Серов; посмотрел внимательно, а потом показал пальцем вниз, где Никифоров хотел широким письмом щегольнуть и лихо, большой кистью, одним мазком завернул полушубок прасола,— сказал:— Не закручивай!

Никифоров со смехом говорил потом:

— Нет, брат, Серова на мякине не проведешь! Меня этот полушубок и дома мучил: залихватская пустота. Вот и он высек меня за него[9].

...Будучи гласным Московской городской думы, Цветков одно время, после смерти Третьякова, состоял в комиссии по приобретению картин для Третьяковской галереи. В комиссии участвовали еще художники Серов и Остроухов. С ними Цветков постоянно расходился в оценке картин. Доходило даже до ссор, особенно с Остроуховым, о котором, уже и выйдя из комиссии, Цветков слышать не мог, называя его Ильей Непутевым.

Был на одной из выставок портрет Менделеева работы Репина. Портрет хороший. Осмотрели его Серов и Остроухов, но не оставили сразу для галереи. Пришел Цветков и сейчас же внес задаток, чтобы портрет считался за ним. По обыкновению, побарабанил по портрету пальцами со словами:

— Хорош, что и говорить! Собственность!

Приезжают потом снова Серов и Остроухов и видят, что портрет приобретен Цветковым; просят его через меня уступить портрет для Третьяковской галереи.

Иван Евмениевич сидит, откинувшись на стуле, выпучив живот, на котором блестит толстая золотая цепочка с ключом от часов, и, пыхтя, пускает дым от сигары.

— Это что же? Илья Непутевый надумал, чтоб я ему уступил портрет?— и лицо его принимает выражение, как будто кругом все протухло и отвратительно пахнет.— Комиссия, изволите ли видеть! Нюхала и пронюхала такой портрет! А теперь — уступите! Нет, батенька, в свою галерею пригодится, а комиссия — вот-с!— и показал кукиш[10].

КОММЕНТАРИИ

[1] Это утверждение Минченкова является неточным. Серов и другие упомянутые автором художники вышли из Товарищества в 1900—1901 гг. Отсюда, если верить Минченкову, прием Малютина и Поленовой также должен был иметь место в то время. Однако Поленова в последний раз экспонировала свои произведения на XXIII передвижной выставке в 1895 г. А три года спустя, 13 июля 1898 г., В. В. Стасов писал об ее отношении к Товариществу: «Она — окончательно отказывается действовать с нами» (Стасов, т. 3, ч. 1, стр. 252). Таким образом, имя Поленовой ни в коей мере не связано с выходом Серова и других художников из Товарищества. По-видимому, и С. В. Малютин непричастен к этому, поскольку причины для раскола были совершенно иные (см. т. 1 настоящего изд., прим. 7, стр. 507).

[2] Леонид Владимирович Позен (1849—1926) — скульптор.

[3] Григорий Григорьевич Мясоедов (1835—1911) — живописец, один из организаторов ТПХВ.

В 1896 г. Серов сделал рисунок головы Г. Г. Мясоедова (ныне — в Государственном Литературном музее).

[4] Николай Никанорович Дубовский (1859—1918) — живописец, один из руководящих членов ТПХВ. В своих воспоминаниях, называя его «умным и дельным человеком», В. Н. Бакшеев писал: «Он был душой нашего объединения. Немало ведь возникало разногласий между старыми передвижниками и молодежью! А Николай Никанорович Дубовской для всех находил нужное слово. Его непоколебимая верность идеям и традициям передвижничества примиряла различные суждения мастеров и молодых художников. Пожалуй, после Крамского Дубовской единственный, который вызывал у своих товарищей такое единодушное уважение и симпатию» (В. Н. Бакшеев. Воспоминания. М., 1963, стр. 78).

[5] Об этом же случае см. т. 2 настоящего изд., стр. 223.

[6] Речь идет о портрете Серова, исполненном Репиным в 1901 г. углем по масляному холсту. Грабарь говорил о портрете: «Существует в двух вариантах: первый, по времени, менее удачный как по композиции, так и по выражению, был выставлен на XXX передвижной 1902 г. и в 1913 г. был куплен у автора М. П. Рябушинским; второй был выставлен на XL передвижной 1912 г. и тогда же был приобретен московским Литературно-художественным кружком. Первый сейчас в Третьяковской галерее, второй — во Владивостокском музее (Приморский краеведческий музей.) Этот последний портрет исключительно удачен, представляя собою образец не только разительного сходства с оригиналом, но и подлинного раскрытия его характера и всего внешнего и внутреннего его существа» (Игорь Грабарь. Репин. Т. 2. М., 1964. стр. 287).

В 1907 г. Репин дал на продажу в магазин Аванцо в Москве двадцать семь своих произведений, главным образом портреты. «Так случайно,— писал П. Муратов,— составилась интересная и значительная выставка <...> Портрет В. А. Серова исполнен с большим темпераментом, стремительно и в то же время страшно уверенно и легко. Фигура посажена изумительно, и характеристика здесь дана не только в лице, но и во всей позе, в линии плеч и рук. Рисунок сделан мастерски ясно, увлекательно» (П. Муратов. Выставка портретов И. Е. Репина.— «Русское слово», 1907. 24 ноября, № 270). Другой критик, называя портрет «великолепнейшим», отмечал далее: «Громадный художник нарисовал громадного художника так, что пусть Серова рисуют, не переставая, до самой его смерти — лучше не сделают; стоит четыреста рублей» (Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>. Две выставки-распродажи.— «Русское слово», 1907, 25 ноября, № 271). За эту сумму он и был куплен четыре года спустя.

[7] Иван Алексеевич Волгужев (1862—1899) — живописец.

За независимость характера и редкую настойчивость в овладении живописным мастерством Волгужев пользовался среди товарищей-учеников большим авторитетом и уважением. Вот как о нем пишет Минченков в своих воспоминаниях: «Искусство захватило его всего, оно было его религией, пронизывало всю его жизнь, и в нем он находил смысл и утешение» (Минченков, стр. 226). Не раз с чувством глубокой симпатии о нем говорил В. А. Гиляровский: «Волгужев — простой крестьянин, пешком пришедший в Москву и добившийся имени художника» (Вл. Гиляровский. 24-я ученическая выставка.— «Русское слово», 1902, 7 января, № 6). «Его волжские пейзажи были прекрасны,— писал Гиляровский в другом месте.— Он умер от чахотки: заболел, лечиться не на что. Это <...> был человек гордый, неуступчивый» (Е. Киселева. Гиляровский и художники. Л., 1965, стр. 170).

[8] Семен Гаврилович Никифоров (1881—1912) — живописец, Серов ценил Никифорова. Когда в конце 1902 г. Т. А. Рачинская, бывшая в то время попечительницей начального женского училища в Москве, обратилась к Серову с просьбой порекомендовать ей учителя рисования, упомянув как возможных кандидатов М. С. Пырина и Ульянова, Серов отвечал ей 15 октября 1902 г.: «О Пырине не знаю, где и что он, Ульянов же преподает в гимназии». И далее: «Со своей стороны я бы очень рекомендовал другого, тоже окончившего мой класс ученика, не менее даровитого и

твердого в рисунке, а именно Никифорова — это очень милый и скромный человек, который никак не может выбиться из своей семьи и отцовского начала; должен писать грошовые иконы; он просил меня помочь ему, то есть дать ему какое-нибудь место, которое дало бы ему в свою очередь возможность стать на собственные ноги в глазах отца и избавиться от опостылевших икон. В самом деле, Таничка, если это от тебя зависит, я бы просил тебя за него, повторяю, что это хороший живописец и рисовальщик, на которого положиться можно совершенно» (публикуется по автографу в ЦГАЛИ).

Коровин, очевидно, разделял мнение Серова о даровании Никофорова. Когда в дирекции императорских театров открылась вакансия, то Коровин, как видно из дневниковой записи Теляковского от 3 декабря 1909 г., «просил за художника Никифорова» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Высоко ценили Никифорова и другие современники. С. С. Мамонтов в некрологе, ему посвященном, писал: «Знавшие художника лично отзываются с теплой симпатией об его выдающейся доброте и редкой чуткости ко всему прекрасному, говорят, что он много еще мог бы сделать для родного искусства» (С. С. М <амонтов>. Памяти С. Г. Никифорова.— «Русское слово», 1912, 21 февраля, № 42).

[9] Картина Никифорова «Прасол» (масло) исполнена в 1905 г.; за нее и портрет Натальиной Никифоров был принят в члены ТПХВ; нынешнее местонахождение неизвестно.

[10] Портрет Д. И. Менделеева Репин исполнил в 1907 г. по фотографии, после смерти знаменитого ученого. Впервые это произведение художник экспонировал в Москве на XXXVIII передвижной выставке, состоявшейся с 26 декабря 1909 г. по 14 февраля 1910 г.

В печати инцидент получил следующее освещение: «...портрет Д. И. Менделеева очень хорош. Этот портрет был куплен коллекционером И. Е. Цветковым, а Совет Третьяковской галереи, как водится, не обратил никакого внимания на те вещи, какие составили бы украшение галереи» (Н. Ежов. Художественные выставки.— «Новое время», 1910, 18 января, № 12160).

Ныне портрет — в здании президиума Академии наук СССР.

К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878—1939) — живописец и педагог; в 1897—1905 гг. занимался в Училище живописи в мастерской Серова.

Исследователь творчества Петрова-Водкина, касаясь этого периода его жизни, отмечал: «Если в прежних его работах уже ясно было влияние этого изумительного мастера, то теперь, когда Серов стал непосредственным учителем и наставником, оно стало решающим в формировании молодого художника» (В. И. Костин. К. С. Петров-Водкин. М., 1966, стр. 11, 12).

К. Ф. Юон, обозревая творческий путь Петрова-Водкина, писал в 1937 г.: «Замечательное дарование К. С. Петрова-Водкина занимает большое место в русском искусстве <...> В его полотнах продолжают звучать приемы трактовки образов и певучие линии итальянских примитивов и некоторых мастеров Возрождения; в них можно найти отголоски помпейских фресок, композиционные формы древнерусской стенописи и контрастность ярких красок и простоту новгородской школы иконописи <...> Петров-Водкин — несомненный индивидуалист» (К. Ф. Юон. Об искусстве. Т. 2. М., 1959, стр. 72, 73).

Спустя много лет после своего знакомства с Петровым-Водкиным, состоявшегося в конце 1900-х гг., Остроумова-Лебедева так охарактеризовала его: «Трудно говорить о художнике Петрове-Водкине. Это была очень сложная натура, широко одаренная многими талантами. Современные искусствоведы считают его формалистом, но они глубоко ошибаются. Его часто условная живопись <...> его условные композиции, как «Купанье красного коня», ярко говорят о том, что молодого художника влекло к росписи широких пространств и больших плоскостей, иначе говоря к монументальной живописи <...> Я не знаю среди наших художников никого, кто бы так глубоко, тонко и нежно передавал на холсте впечатления и чувства материнства. Этого отнять от него нельзя. Петров-Водкин блестяще изображал мертвую натуру, живопись его из условной становилась реалистической, технику он доводил до совершенства и нельзя было налюбоваться на его натюрморты <...> Кроме живописного, он обладал и литературным даром» (А. П. Остроумова-Лебедева. «Мир искусства».— Не издано; отдел рукописей ГПБ).

Печатаемые ниже воспоминания Петрова-Водкина о Серове состоят из трех разделов. Первый включает в себя мемуарные записи, извлеченные из книги «Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия» (Л., 1970, стр. 359—362, 411). Второй представляет собой два отрывка из неопубликованной рукописи Петрова-Водкина «О «Мире искусства» (ЦГАЛИ). Третий раздел содержит выдержки из выступлений Петрова-Водкина на вечерах, посвященных его творчеству и состоявшихся 25 мая 1933 г. (не издано; там же), и 9 декабря 1936 г. (не издано; архив АХ СССР).

1. Из книги «Пространство Эвклида»

...Со вступлением Серова, Левитана и Трубецкого оживилось училище. Я перешел в мастерскую Серова.

Валентин Александрович был маленького роста, крепыш, с тесно связанными головой, шеей и плечами; как миниатюрный бык двигал он этими сцеплениями. Смотрел исподлобья, шевелил усами. Он стал столпом училища и нашим любимцем.

Если К. Коровин, засунув за жилет большие пальцы рук, говорил много и весело, с анекдотами, и кокетничал красивой внешностью, то Серов был немногоречив, но зато брошенная им фраза попадала и в бровь и в глаз работы и ученика. Коровин с наскока к мольберту рассыпался похвалами: прекрасно, здорово, отлично, что не мешало ему в отсутствии студента перед этим же холстом делать брезгливую гримасу. В Коровине было ухарство и щегольство, свойственные и его работам, досадно талантливым на их темпераментность сплеча, с налета, с росчерка.

Серов — трудный мастер, кропотливо собиравший мед с натуры и с товарищей, и такой мед, который и натура и товарищи прозевали в себе и не почитали за таковой, а из него он умудрялся делать живопись.

Перед работой Валентин Александрович стоял долго, отдувался глубоко затягиваемой папиросой, насупив большой лоб. Ученик пытливо наблюдал этот лоб, чтоб по нему прочитать приговор. И вот, когда одними бровями лоб делал спуск вниз,— это означало, что работа отмечена, о ней стоило говорить.

Гордо носил Серов профессию живописца не по тщеславию, а по глубокому убеждению в ответственности этого дела. Ни разу не слышал я от него дурного отзыва о любом, самом слабом, живописце. И, когда мы набрасывались на кого-нибудь из них, он говорил:

— Живопись — трудное дело для всех, и неожиданностей в ней много. Вот вы ругаетесь, а он возьмет вдруг да и напишет очень хорошую картину!— и улыбался нашей горячности.

Не любил Валентин Александрович модного, с кондачка, перенимания иностранщины.

— Европейцы — умный народ: научили они нас глаза таращить, так давайте ими свое высматривать.

Много позже Серову пришлось выдержать большую борьбу с молодежью, охваченной безразборным влиянием на нее позднейшей французской живописи, эпидемически заполнившей Москву. Зараза шла со Знаменского переулка, от Щукина.

...В. А. Серов не против Пикассо и Матисса восставал; он, как профессионал, видел, что все дороги ведут в Рим, что во Франции куется большое дело, он возмущался обезьяньей переимчивостью нашей, бравшей только поверхностный стиль французских модернистов, только менявшей чужие рубахи на грязное тело.

Серов омрачнел не от того, что им начали швыряться, а от того, что молодежь с полдороги каких-либо профессиональных знаний бросилась в готовый стиль, и Серов бросил Московское училище и вообще педагогику.

...Всякое лицо имеет уйму выражений — остановиться на одном, чтоб не разбежались глаза, чтоб несхожие выражения не появились одновременно в различных частях лица,— в этом состояла задача.

В. Серов в таких случаях прибегал к бытовой характеристике: своим персонажам он заранее предпосылал их обиходные привычки и манеры держания себя на людях.

2. Из рукописи «О «Мире искусства»

...Посещаю мою Alma Mater — Московскую школу. Встреча с Серовым[1].

Холодно здоровается со мной Валентин Александрович. Странно для учителя, а я был не из последних его учеников.

— Так... Из Парижа?! Ну, что ж, офранцузились? Поругиваете нашего брата... Всех к черту — оставить на разводку Матисса?

Тут я понял: знамя, выкинутое Щукиным, начало свое революционное дело — молодость щетинилась, переплескиваясь как всегда за край смысла, становилась анархичной и отрицала всякую учебу. Серов, большой выдержки человек и труженик, знал пословицу — «терпение и труд все перетрут»,— болел за близкую ему молодежь, готовую сорваться в хаос безделья и пробы на авось. Дулся на меня Валентин Александрович до встречи с моими работами...

Помню, возвращались мы с Серовым с открытия выставки, где был мой «Сон»[2].

Небольшого роста, сутулый, шмыгая огромными ботами по тротуару Невского проспекта, Валентин Александрович по обычаю отрывисто и резко (даже в ласковости у него был резкий, казалось, брюзжащий тон) заговорил.

— Да... Счастливый вы художник...

— Не потому ли, что возле «Сна» всероссийский скандал поднялся?!— воскликнул я.

— Глупости. Это глупости... Репин такой уж есть... Обольет... Подождите, начнет умиляться. За Репиным хвосты дрянные, всякие — заряжают они Илью Ефимовича... Да. Не в этом дело, а вот аппарат у вас счастливый: глаз и воля есть. Берете вы натуру, а из нее живопись делаете, а живопись и убеждает в натуре больше, чем сама натура[3].

— А у вас Валентин Александрович?

— У меня?— Он остановился и как бы огрызаясь:

— У меня аппарат фо-то-графический. На проверку, на подделку все прикидывает. Глаз дрянной! Да-с!

— Валентин Александрович, да это может просто честность особая?

— Что?? Нет, дорогой мой, художник — это... честное жульничество! Формулы натуры иные, чем формулы живописи, и только в формулах, присущих живописи, полная ее выразительность... И это... это только и есть и с к у с с т в о...

Последнее слово Серов сказал как-то застенчиво и тихо.

Да, подумал я, а ведь первый раз за все мое знакомство с ним услышал я от него это слово, которое так треплется всеми.

Глубочайшая ненависть к фразерству была одна из прекрасных черт Серова, и, произнеся это слово, он испугался как бы слишком большого его значения и безграничности смысла и вместе трепета перед ним.

Происходил этот разговор в период подхода Серова к «Иде Рубинштейн», к «Навзикае».

Предо мной открылась драма этого замкнутого, напряженного в исканиях живописца, попавшего в заколдованный круг натурализма, и он бросался в крайности, отыскивая материал для живописи. Он попадал

на готовые формулы более счастливых, по его мнению, товарищей от Репина, Цорна до Бакста.

<...> Кустодиев — терпелец в «Мире искусства». Странно, любимый москвичами, жаждущими иметь его в своих рядах, Борис Михайлович резко порывает с ними, чтобы войти в новое «Мир искусства» — ядро молчало перед его картинами.

Думаю, это типично для характеристики платформы «Мира искусства».

Что есть Кустодиев? Принявший по школе всю беспринципность выродившейся Академии и благодаря фотографичности глаза начиненный натурализмом, он осознал безжизненность такого исхода и начинает искать свой стиль — где, как не в «Мире искусства» найти тонкую выдумку, острое понимание эпох, и Борис Михайлович потянулся к этой культуре, несмотря на отношение к нему товарищей. И Кустодиев сразу меняется — он берет более яркие краски. Он, до того случайно выхватывавший быт, теперь гутирует по рецепту «Мира искусства». Его тонкости, жеманность и лубочная чувственность (от Сомова) с пониманием в духе Островского русского уютно-коробочного быта расцвечивают его полотна. Он варьирует материал, лепку, пишет темперой, акварелью, отцвечивает контуры своих розовых купчих по Сомову,— словом, он приобретает внешнюю схожесть с ядром, но ядро брезгливо морщится и молчит над изливаниями Кустодиева.

Во вне растет его популярность, его покупают — репинцы гордятся им, только сам Илья Ефимович, случась со мной пред холстами Кустодиева, и на мой показ:

— Ну, а это?

Взбеленился очень и зачастил...

— Декорация! Декорация, только декорация — никакой живописи!..

Серов, проходя мимо одного из бюстов работы Бориса Михайловича, бросил исподлобья:

— Замечательно, даже из бронзы умеет картонку сделать этот Кустодиев.

Случившийся возле Бакст продолжил:

— Он также блестяще из цвета краску делает.

Это отталкивание инородного тела из себя вообще было четким и непримиримым в ядре «Мира искусства»[4].

А с Кустодиевым происходило следующее. Вышедший из традиций передвижничества, он и не прерывал за всю жизнь этой линии. Но передвижничество,— утратив свое идейное содержание такими мастерами, как Н. Ге и Левитан, изменившего пути «оглупления» живописи,— в лице Кустодиева нашло своего продолжателя: это возрождение, феерическая

вспышка передвижничества его последним могиканом. Это и не могло быть принято в алтарь ядра, знающего меру вещей и ограниченности в «слишком выраженном».

3. Из выступлений

...Мне хочется дать вам представление об увязке формального и содержательного значения картины, насколько это комплексно. Например, странно сказать, что «Мальчики» — это результат смерти Серова и Врубеля: они написаны, как похоронный марш на их смерть. Как будто ничего общего эта картина со смертью не имеет. Но дело вот в чем: умерли большие мастера — обеднела страна, чувствуешь одиночество, никто мне так, как они, из современников близок не был, и как звон этого настроения, как ответ: «А все-таки мы пробудим жизнь, а все-таки жизнь придет к своим безошибочным источникам». Я так объясняю содержание этой картины[5].

...Мы, ученики Московского училища, были завинчены Серовым на известную современную школу, на известный порядок живописного мышления...— доведение до простоты, до скромности, до последней степени неэффективности живописного образа... Нужно сказать, что В. А. Серов был удивительнейшей честности человек, соврать он и в жизни не мог, а соврать где-то в форме, подсластить эту форму он никогда не решался. Вот почему трагедия Серова была огромнейшей. И, мне кажется, судя по интимным нашим беседам того времени, я сыграл роль друга, благодаря чему он выдержал свой переход в абстрагированное искусство с его «Идой Рубинштейн», с его «Похищением Европы».

...Серов пережил вот какую историю. Он все время был окружен своими товарищами — Коровиным, Врубелем. Вспомните все работы Серова театральные,— типичные врубелевские штуки. Он от всех старался схватить, в то же время оставаясь Серовым, оставаясь большим мастером глаза. Он считал достоинством слаженность, сделанность в картине. У него было хорошее выражение: чтобы ничто не прыгало в картине. Я ему говорю: «А вот «Красный конь».— «Лошадь пусть прыгает,— отвечал

он,— а чтобы другое ничего не прыгало»[6]. Парадность, радостность, сделанность, слаженность в картине — вот что для него было важным. Ему это давалось трудно. Он свои вещи огрущал. Он всегда завидовал Коровину, тому, как кисть его расправляется с фигурами, с целым морем фигур, а он, Серов, должен в поте лица своего ворону рисовать в зоологическом саду. И разница работы в этом. И там и тут милостью божьей художники, у которых совершенно разный подход, которые разными системами и путями шли по одному и тому же направлению.

КОММЕНТАРИИ

[1] Петров-Водкин говорит о посещении училища после трехлетнего пребывания в Европе и Северной Африке. По-видимому, встреча с Серовым произошла в конце 1908 г.

[2] Выставка «Союза русских художников», где экспонировалась эта картина, была открыта в Петербурге с 20 февраля по 28 марта 1910 г.

Замечание автора о «всероссийском скандале», разыгравшемся вокруг картины «Сон», приводит к выводу, что разговор между Петровым-Водкиным и Серовым состоялся не при открытии выставки, а спустя дней пятнадцать, в первых числах марта 1910 г. Начало скандала положил Репин, выступивший в печати с резкими и оскорбительными обвинениями по адресу Петрова-Водкина. Он писал: «Я не раз видел упражнения в живописи Петрова-Водкина. Он плодовит (как весь род от плевел) и завешивает целые стены <...> Но я не мог остановиться перед этими ничтожными малеваниями. Они так безвкусны, безграмотны, бессмысленны... И теперь, на выставке в «Союзе» опять целая комната с коридорами наполнена возмутительным безобразием этого неуча... Ясно только в этих невозможных для глаз бездарных малеваниях одно: это — рабья душа. Этому безграмотному рабу случилось увидеть двух взбитых парижской рекламой нахальных недоучек Гогена и Матисса. Невежественный раб смекнул, что и он так может малевать» (И. Репин. Критикам искусства. Письмо в редакцию.— «Биржевые ведомости», 1910, 2 марта, № 11592).

За Петрова-Водкина вступился А. Н. Бенуа, заявивший, что выпад Репина против Петрова-Водкина «есть следствие некультурности и узости». В свою очередь, он так отзывался о произведении молодого художника: «...картина действует на меня своей внушительностью, твердой и строгой волей. Это — единственная такая картина на всей выставке. И в «Союзе» есть много картин, которые мне «нравятся», которые я бы купил для себя. Но лишь картина Водкина (и еще две-три вещи <...>) имеет общественное

значение, должна остаться общим достоянием, ибо мысль и воля, вложенные в нее, призваны оказать особое и ценное влияние на взгляды и понятия масс» (Александр Бенуа. Выставка «Союза». II.— «Речь», 1910, 5 марта, № 62). Эта дискуссия вскоре переросла в острый и серьезный разговор о путях развития русского изобразительного искусства, о его судьбах. Многие художники и критики были втянуты тогда в обсуждение этого вечно злободневного вопроса.

[3] Почти четверть века спустя — 25 мая 1933 г.— на творческом вечере Петров-Водкин, упоминая об этом разговоре с Серовым, говорил: «Это для меня одна из самых высших похвал, которую я до сих пор помню и буду помнить. Хочется верить, что он попал в точку» (не издано; ЦГАЛИ).

Один из современников, говоря об отношении Серова к Петрову-Водкину, утверждал, что Серов не считал его «приемлемым» для себя, но признавался, что в нем есть «что-то не совсем бесценное» (Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Валентин Александрович Серов, 1865—1911. Опыт биографии.— «Свободным художествам», СПб., 1912, февраль-март, № 4, стр. 10).

[4] Здесь Петров-Водкин несомненно допустил некоторое искажение, так как Серов ценил большое дарование Кустодиева (см. т. 2 настоящего изд., стр. 96).

[5] Речь идет о картине Петрова-Водкина «Играющие мальчики», исполненной в 1911 г. (ГРМ).

[6] Насколько необычным явилось для современников произведение Петрова-Водкина «Купание красного коня», говорил впоследствии Рерих. В своей статье «Юон и Петров-Водкин» он писал: «Вспоминаю, какое движение воды в художественных кругах в свое время произвел «Красный конь» Петрова-Водкина. Сколько было споров, негодований. Даже испытанные любители не знали, какую мерку приложить к этой картине. А вот сейчас она встала на заслуженное место среди прочих творений мастера» («Рассвет», Чикаго, 1937, 24 мая).

По-видимому, Серов видел лишь подготовительные работы к этой картине Петрова-Водкина, так как она была исполнена только в 1912 г.; находится в ГТГ.

Н. А. САВВИН

Николай Арсеньевич Саввин — художник, окончивший Училище живописи, ученик Серова, впоследствии малоизвестный журналист, выступавший под псевдонимом Н. Станский.

Печатаемые ниже воспоминания извлечены из харьковской газеты «Утро», 1911, 1 декабря, № 1511.

Памяти Серова

...Валентина Александровича я знал лично лишь по мастерской Училища живописи, где он преподавал несколько лет и откуда три года назад ушел.

Ушел, как уходил из жизни отовсюду, где ему казалось тесно, где на его свободу, которую он высоко ценил, было хотя малейшее посягательство.

Известно, что Валентин Александрович ушел юношей из Академии, где его ценили; оставил «передвижников», а затем и «Союз»; не шел преподавать в Академию[1] и ушел из Училища живописи, несмотря на горячие просьбы вернуться.

Помню, я как раз тогда оканчивал портретную мастерскую, когда разнесся слух, что Серов уехал в Петербург и руководить нами больше не будет. Помню растерянность. Не хотелось верить.

Он был нашим любимым учителем. Гордость России и Москвы, он, конечно, был гордостью нашей школы.

Когда слух об его уходе подтвердился, учащимися были использованы все возможности вернуть Серова. Выражая искреннее желание видеть его опять среди нас, мы в то же время приветствовали его твердую решимость, ибо нам было ясно, что уход его был неизбежен при его прямой и непреклонной натуре.

<...> Мы теряли Серова наполовину, так как для нас оставался Серов на выставках.

Теперь и этого не будет!..

С уходом Серова в портретной мастерской остался один руководитель — К. Коровин.

Связанные большой дружбой, В. Серов и К. Коровин удивительно дополняли друг друга, и совместное их преподавание было чрезвычайно ценно.

Тогда как Коровин постоянно звал к любованию цветом, Серов заставлял искать форму.

Войдя в мастерскую, Коровин быстро обходил работы и похваливал, что ему нравилось, брал табурет, садился — и, обращаясь к двум-трем близ стоящим, а потом и всему классу, говорил о живописи, об искусстве:

«Смотрите, как прекрасна она,— указывал он на натурщицу,— какой золотистый тон! И как красива драпировка рядом. Смотрите, сколько радости в игре этих красок! Вы же художники, вы молоды — любите цвет. Ведь, живопись — праздник! Пусть же ваша работа будет праздником, будет вашей песней...»

И таков сам Константин Коровин. Его произведения — праздник для глаз. Сколько очарования в его декорациях. Точно блестящий фейерверк. И делается грустно при мысли, что декорации осыпятся и чарующая красота исчезнет. Как исчезает она, лишь погаснет свет рампы...

Серов в классе говорил мало, но всегда изумительно метко, по месту. Но как ценны были эти несколько слов. На многое они открывали глаза ученику и давали возможность искать и идти вперед. Серов требовал портретного сходства.

Часто он говорил одно — «не она». Просил не бросать работу, хотя часто говорил, что немногим дано доводить работу до конца. Часто работал с нами с одной и той же модели.

Глубоким уважением к Серову были проникнуты мы, его ученики, но его любили все, кто его знал, кто позировал нам, любил его наш сторож Никифор...

— Нет Серова!— сказал я Никифору.

И этот простой человек простым своим сердцем понимал, кого мы любили, кого потеряли и о ком всю жизнь будем хранить дорогие воспоминания...

КОММЕНТАРИИ

[1] Автор ошибается, замечая об уходе Серова из Академии и его нежелании там преподавать (см. т. 1 настоящего изд., стр. 63, и прим. 133, стр. 108, а также стр. 406, 407, и прим. 41, стр. 463).

М. С. САРЬЯН

Мартирос Сергеевич Сарьян (род. в 1880 г.) — живописец, театральный художник, народный художник СССР, Герой Социалистического Труда.

Художественное образование Сарьян получил в Училище живописи в 1897—1903 гг., где полтора года занимался у Серова и Коровина. О большом чувстве признательности к своим учителям Сарьян неоднократно говорил в беседах и статьях. В одной из них он, например, писал: «Навсегда остались в моей памяти образы дорогих моих учителей — великих русских художников Валентина Александровича Серова и Константина Алексеевича Коровина. Я и мои товарищи по кисти в ежедневных встречах и общениях с ними получали в наследство богатства не только русской, но и всей мировой культуры.

Глядя на гениальные полотна Сурикова, Репина, Серова, мы ощущали себя в живом окружении созданных этими титанами образов. Все было в их картинах ярко, самобытно, животрепещуще, взволнованно, жизненно, глубоко национально и народно <...> В. А. Серов, мой лучший учитель, настойчиво воспитывал в своих учениках чувство требовательной, бескорыстной любви к искусству, учил находить характерное как в природе, так и в людях» (Мартирос Сарьян. В единой семье.— В кн.: Дружба. Статьи, очерки, исследования, воспоминания, письма об армяно-русских культурных связях. Изд. 2. М., 1957, стр. 327, 328).

По мнению К. С. Петрова-Водкина, Серов сыграл для Сарьяна «очень полезную роль как в смысле развития дерзания, так и в смысле четкости изобразительной формы» (К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, стр. 344).

Воспоминания Сарьяна о Серове написаны для настоящего издания по просьбе И. С. Зильберштейна. Публикуются впервые.

Мои воспоминания о В. А. Серове

Мои воспоминания касаются, главным образом, периода моего пребывания в Училище живописи, ваяния и зодчества. Туда был приглашен Валентин Александрович Серов в качестве преподавателя и руководителя портретной мастерской вместе с Константином Алексеевичем Коровиным[1].

В 1899 году Валентин Александрович преподавал в натурном классе, где он сразу предъявил очень большие требования к ученикам. В первом году никто из них не был выпущен, кроме Гаврилова, получившего медаль только по живописи[2]. Весь класс был оставлен на второй год. Этот факт произвел на нас, учащихся, очень сильное впечатление: мы считали это требование вполне справедливым.

Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, созданное общественностью при участии крупных художников, считалось передовым, отвечающим новым требованиям жизни. Москва заметно отличалась от официального Петербурга. Культура здесь носила более демократический, национальный характер. Наше училище как бы противопоставлялось Академии художеств. Все талантливое, новое восстало против академической мертвечины.

В конце 90-х гг. в училище произошел большой переворот. Раньше главным предметом тщательного изучения служили классические образцы скульптуры. Для их изображения на бумаге надо было пользоваться только соусом и растушевкой. Все это происходило в отрыве от жизни. С приходом Серова гипс был изъят как учебное пособие и заменен живой натурой.

Большие требования стали предъявляться к рисунку, как к самому необходимому предмету. Не умеющий хорошо рисовать оставался дилетантом на всю жизнь. Рисовать кистью, углем, карандашом — все это на уровне высокого мастерства.

В 1900 году была организована мастерская по изучению животных, ее руководителем стал талантливый анималист А. С. Степанов. Пейзажную мастерскую вел И. И. Левитан. В этих мастерских могли работать все. Портретной мастерской руководили Серов и Коровин, и в нее допускались только окончившие натурный класс.

С Валентином Александровичем мне пришлось познакомиться ближе в 1902 году, когда по окончании натурного класса мой товарищ Владимир Половинкин и я перешли в портретную мастерскую.

Серова и Коровина мы хорошо знали по Третьяковской галерее и по выставкам. Авторитет их в наших глазах был высок, а потому каждое

их слово и замечание мы принимали с большим интересом и доверием, что подымало в нас любовь и уверенность к нашей работе. Мы отлично понимали этих художников, обладавших разными характерами и как бы дополнявших друг друга.

Идеалом для нас было стать живописцем-мастером, у которого живопись и рисунок были бы едины. Конечно, для этого требовалось наличие дарования. Только в этом случае можно было бы браться за сложные композиции, носившие бы в себе отпечаток индивидуального характера художника.

Мы начали работать в мастерской Серова и Коровина с большим увлечением, обращая внимание, главным образом, на рисунок. Очень увлекались пастелью, что поощрялось Валентином Александровичем и Константином Алексеевичем. К концу года мы имели большое количество пастельных рисунков, набросков, кроки рядом с основными работами по живописи.

Роль Серова, часто бывавшего в мастерской и наблюдавшего за работой учеников, была громадная. Валентин Александрович был чрезвычайно молчаливым человеком, но слово, произнесенное им, действовало невероятно сильно. Он поддерживал инициативу каждого художника, наблюдая за процессом его работы. Своим присутствием, иной раз простым движением головы он заставлял ученика уверенно продолжать свою работу. На моей памяти Валентин Александрович только один раз взял кисть в руки, желая исправить, вернее, дать более правильное направление работе ученика, попавшего в тупик. Серов подошел к нему и взял в руку кисть, но заметив, что она разболталась на ручке, он швырнул ее в сторону. Потом хорошей кистью несколькими точными ударами поставил рисунок.

Валентин Александрович был человеком исключительно наблюдательным и остроумным. Он обладал магической силой воздействия. Однажды один из учеников писал натурщика, поставленного в позу работающего человека. Движение модели не было прочувствовано учеником и носило механический характер. Валентин Александрович, наблюдавший за работой, долго ничего не говорил и ждал, что ученик почувствует это сам. Но видя, что этого не произошло, подошел к нему и применил свой метод воздействия. Он внимательно всматривался в работу, и когда ученик весь проникся вниманием, совершил в воздухе рукой жест и произнес: «Велосипед!» И больше ничего не сказал, отойдя в сторону. Однако этого оказалось достаточным, чтобы ученик все понял.

Серов исключительно остро, по-новому передавал свою среду. Достаточно взять любой его портрет, чтобы сразу почувствовать его время. Именно поэтому портреты Серова, как художественные произведения, можно поставить рядом с лучшими литературными произведениями Максима Горького, Антона Чехова и других крупнейших писателей.

В своих портретах Серов никогда не издевался над моделями и не идеализировал их, но часто выражал свое отношение. Вопрос изучения прекрасных портретных работ Серова еще впереди и ждет талантливого и образованного человека.

После окончания училища мне приходилось встречаться с Серовым на выставках, в общественных местах. Валентин Александрович был всегда молчалив, несколько грустен, скромен. От его наблюдательного глаза ничто не ускользало. Он никогда не вступал ни с кем в спор. Если человек не казался ему умным и оригинальным, Валентин Александрович решительно поворачивался и уходил в сторону.

До 1910 года я участвовал на выставках «Московского товарищества», «Нового общества», «Золотого руна». Каждый раз, приходя на выставку за день до ее открытия, Серов долго всматривался в мои работы и, указывая на некоторые вещи, просил не продавать до того, как их просмотрят члены комиссии Третьяковской галереи[3].

Вообще на второстепенных выставках комиссия ничего не приобретала. Так как вопрос касался молодых художников, то она предпочитала не спешить. В отношении меня это продолжалось несколько лет.

В 1910 году, после моей поездки в Константинополь, я выставил в «Московском товариществе» восемь работ. Они как-то особенно хорошо выглядели на этой выставке. Комиссия Третьяковской галереи, придя на выставку, приобрела две мои работы: «Глицинию» и «Фруктовую лавочку».

Поскольку в это время Серова не было в Москве, И. С. Остроухов ему сообщил письмом о приобретении моих работ. В. А. Серов ему ответил: «Очень рад, что купили Сарьяна,— его давно пора было уже»[4].

Первая покупка с выставки «Московского товарищества» вызвала большую радость. Председатель Общества Федор Иванович Рерберг, встретив меня, искренне поздравил, сказав: «С нашей выставки впервые покупают в галерею»[5].

В том же году на выставке «Мир искусства» я показал «Константинопольскую уличку». Серов уже вернулся из Петербурга, и по его инициативе Третьяковская галерея приобрела эту работу.

На той же выставке экспонировался портрет Ивана Сергеевича Щукина, выполненный мной по заказу С. И. Щукина. Портрет был написан темперой и решен в плоскостной форме. Я особенно старался передать стремительный взгляд модели, что мне удалось. Валентин Александрович, подойдя к моим работам, по обыкновению долго и молча рассматривал их, а затем, быстро подняв руку и указав пальцем на глаза И. С. Щукина, произнес: «Пушка!» Затем прибавил: «Две пушки!» И пошел дальше, молча и спокойно проходя мимо работ уже давно известных ему художников. Шел он, грузно шагая, мне показалось, чем-то сильно озабоченный.

Эта моя встреча с ним была последней. Я уехал на юг, на этот раз далеко, в Африку. И когда я вернулся из Египта, узнал о страшном несчастье, постигшем нас.

Умер Валентин Александрович Серов, великий русский художник, один из чудеснейших людей нашей эпохи.

КОММЕНТАРИИ

[1] Здесь Сарьян, как и некоторые другие современники Серова, неточен (см. т. 2 настоящего изд., прим. 1, стр. 200).

[2] Павел Леонтьевич Гаврилов (р. в 1869 г.) — художник, занимался в училище в 1892—1899 гг.

[3] В 1966 г. Сарьян вспоминал: «Начиная с 1904 года <...> работы мои приняли фантастический характер. Все, что я писал, было причудливым единством реальности и воображения. Реальность была рождена впечатлениями от увиденного, «ареальность» — синтезом этой реальности с фантастическими видениями. Увиденное преображалось, для этого было необходимо достигнуть сильной и яркой выразительности средств, интенсивности цвета и его отношений. Только так я мог выразить в тот период свои переживания, чувства, мысли. Серов понимал и ценил все это» (цит. по публикации: М. Сарьян. Варпет сам о себе.— «Комсомольская правда», 1966, 13 октября, № 239).

[4] Эти слова Серова в адрес Сарьяна содержатся в его письме к Остроухову от 4 февраля 1911 г.— Серов. Переписка, стр. 261, 262 (см. также след. прим.).

[5] Не только для «Московского товарищества художников», но и для совета Третьяковской галереи приобретение произведений Сарьяна было важно, ибо снимало с него обвинение в пристрастии к выставкам «Мира искусства» и «Союза русских художников». Тот же Ф. И. Рерберг писал ранее С. С. Голоушеву: «Если наше предположение бойкота <«Московского товарищества художников» со стороны совета> неверно, то приведите хоть один факт, опровергающий его» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Приобретение работ Сарьяна вызвало самые разноречивые отзывы печати. Если П. П. Муратов в своей статье «Деятельность Третьяковской галереи» писал, что его «очень радуют» купленные произведения («Аполлон», 1911, № 10, стр. 159), то Н. И. Кравченко в статье «Выставка «Союза» негодующе заявлял: «Увлечение новыми «течениями» в Москве так сильно, что комиссия, заведующая Третьяковской галереей, приобрела даже такого мастера, как М. Сарьян <...> Дальше идти некуда. После этого к славной коллекции П. М. Третьякова можно прибавлять все, что заблагорассудится не-

скольким лицам, позволяющим себе думать, что они могут делать там все, что угодно. Эти господа забыли те принципы, которыми руководился лучший из русских собирателей <...> Если приобретать гг. Сарьянов, то вскоре Третьяковская галерея превратится черт знает во что, и ее украшением останется только то ядро, что было собрано основателем» («Новое время», 1911, 25 февраля, № 12556). А. П. Боткина, ознакомившись со статьей «Нового времени», писала Остроухову 1(14) марта 1911 г.: «А Кравченко-то — это большая свинья — опять обрушился. Мне как-то больше по себе, когда он бранит, чем когда хвалит. Значит, Сарьяна вы купили неплохого. И хорошо, что купили» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

М. Ф. ШЕМЯКИН

Михаил Федорович Шемякин (1875—1944) — живописец, в 1895—1899 гг. занимался в Училище живописи, потом в Мюнхене в школе Антона Ашбэ. 21 сентября 1902 г. Шемякин обратился в дирекцию училища с просьбой разрешить ему после трехлетнего перерыва «заниматься в мастерской гг. Серова и Коровина» (не издано; ЦГАЛИ). По-видимому, тогда же он обратился за содействием к Серову, который 12 октября 1902 г. сообщал ему: «Переговаривал с преподавателями и князем <директором училища А. Е. Львовым> о деле Вашем. Никто ничего не имеет против поступления Вашего опять в Училище — наоборот, очень рады...» (не издано; отдел рукописей ГТГ). С того времени и по 1905 г. Шемякин вновь занимался в училище, в мастерской Серова. В 1908 г. Шемякин стал членом ТПХВ; в годы Советской власти — профессор Московского художественного института.

Воспоминания Шемякина о Серове состоят из трех разделов. Первый представляет мемуарную запись, напечатанную в книге: Коровин, стр. 295—298. Второй составляет его заметка о Серове, опубликованная в ежегоднике «Юный зритель» (Л., 1961, стр. 169). Третий раздел является выдержкой из статьи «Некоторые эпизоды из моих встреч с Репиным», появившейся в «Художественном наследстве». Т. 2. М., стр. 259.

Воспоминания

1

Кто из коренных москвичей не знает величавого здания с полукругом колонн верхнего балкона на улице Кирова, 21 (бывшей Мясницкой), против почтамта. Это вековое здание, где развивала свою плодотворную деятельность великая русская школа живописи конца XIX и начала XX столетия. Про эту школу Репин и Чехов говорили, что она — лучшая Академия в мире.

Период <моей> учебы от 1895 по 1905 год... совпадает с эпохой высшего расцвета живописи ее профессоров: С. Коровина, Поленова, Архипова, Серова, К. Коровина, Левитана, А. М. Васнецова и всегда ощущаемого рядом с ними их соратника и друга — Врубеля.

Все эти глубоко персональные художники мирового масштаба в основе были воспитаны великими своими учителями — А. Ивановым, Чистяковым, Саврасовым, Репиным, Суриковым и преподносили ученикам их методы и педагогическую систему. Они по природе своей блестяще усвоили античные образцы образной и в то же время конструктивной, геометрической формы и мудрой простоты колористических задач живописи. Истоки этих принципов надо искать в величайшем искусстве народного творчества, которое как бы сконцентрировалось в творчестве Андрея Рублева, Феофана Грека и Дионисия, где глубина содержания и широта техники характеризуют русскую самобытную школу живописи и в последующих ее эпохах реализма («Реализм различно понимается в каждую эпоху».— Репин)[1]...

Когда в 1899 году профессорами индивидуальных мастерских для окончивших Училище был приглашены Серов, Коровин и Левитан, создалась школа высшего мастерства[2] <...>

Когда вошел в класс Серов, то мы все почувствовали, что в Училище все изменилось, хотя он и вошел молча, глядя исподлобья, развалистой походкой тяжелого тела, низкий, с большой белокурой головой, с тяжелыми красивыми формами и чертами лба и носа Зевса. Он как-то принужденно и сконфуженно, официально раскланивался по сторонам. Видимо, он был сконфужен своей ролью профессора. Директор — кн. Львов стоял в дверях. Серов движением руки как бы просил оставаться всем за мольбертами. Это было в утренние часы, и мы писали обнаженного натурщика.

Серов обошел всех и делал короткие замечания: «сыро», «мыльно», «не бликуйте», «а где же форма?» или «хорошо», «похоже», и эти слова как пули попадали прямо в цель, и ученик, может быть, в первый раз, увидел себя с верной, правдивой ясностью, с плохой или хорошей стороны.

Какая-то безусловная вера сразу влекла к Серову.

Итак, я кончал <...> Училище, работая последний год по живописи и рисунку у Серова. Это была школа Серова — Чистякова, где все было основано на чувстве, на переживании объекта. «Сначала по существу, потом по уму, а затем как бог на душу положит».

И сам Серов работал с нами по вечерам по рисунку как ученик, сидя за партой (скамьи, расположенные амфитеатром по кругу перед моделью), своей работой, постоянным стиранием, изменением частей рисунка, переделками всего его снова доказывал, как он, будучи великим мастером, мучился и страдал, чтобы дать то, что он находил нужным, а не копировал натуру, не срисовывал ее...

Работа в портретной мастерской была событием: это был какой-то алтарь искусства. Все бытовые стороны жизни отходили на второй план. Нас не интересовали условия (было тесновато), не было потребности изыскивать особые средства; все было сосредоточено на том, чтобы из ничего сделать все замечательно.

Не знаю почему, но мы все, особенно первые годы, писали тремя красками: белилами, жженой костью и охрой светлой. Виртуозностью в это время отличались Половинкин, Сарьян и, должно быть, я.

На простой, даже негрунтованной картонке, часто работая прямо пальцами, я мучился над поставленной себе задачей и заслужил от Серова полуироническое сравнение с Карьером: «Паломничество к Кину?» — вопросительно сказал он мне. А я тогда еще не видал коллекции картин Щукина!

Серов покраснел и, сделав движение головой, выражающее и признание своей ошибки и сомнение, отошел. (Эту работу — головку натурщицы Веры Ивановны — я потом бросил в угол мастерской, а через 20 лет А. М. Васнецов нашел ее и повесил у себя над кроватью. Сейчас она у меня.)

Такими же скромными средствами, но на холсте и кистью, был сделан мной другой этюд той же любимой натурщицы Серова — Веры Ивановны (натурщица, снимающая туфель) [3].

Тут я заслужил от К. Коровина на ухо: «Рафаэль!», но Серов услышал (он стоял рядом) и с сердитым лицом отошел. Эта работа приобретена Государственной Третьяковской галереей в 1941 году, и И. Э. Грабарь мне сказал, что она прекрасно характеризует метод Серова. А история этого этюда такая. После замечания Коровина я признал сам, что рисунок исключительно тонкий, а это всегда являлось моей целью (когда

рисунок или живопись были «лучше», «вернее» натуры). Я работал над этим этюдом еще месяц. И все же я довел его до конца, но совершенно нового.

Метод К. Коровина, Серова, Врубеля — это изменять задачу постоянно до конца работы. Только такой метод может гарантировать свободу творчества, его высшее напряжение страданий и радости.

Я понес Серову показывать этюд. Серов взглянул и сказал только одно слово: «хорошо» и добавил, глядя в упор на меня и зло и одобряюще: «А все-таки не то, что было».

Необычайная власть Серова сказывалась во всем, так как он был среди Олимпа богов-художников Зевсом со скрытой силой громовержца. Я никогда не видал Серова вместе с Репиным; кто бы из них был тогда Зевсом, я не знаю.

Трудно было с Серовым разговаривать, но иногда это удавалось.

Однажды я с Серовым ехал на извозчике (он иногда подвозил меня на Никитскую улицу, и дорогой мне удавалось спросить его о волнующих меня вопросах). «Как вы считаете, Валентин Александрович, старые мастера больше писали по памяти портреты, чем с натуры?»

Серов всегда краснел, когда решался вопрос в искусстве. «Да, думаю, больше по памяти».

Когда мы проехали Тверскую, я сказал: «А у меня не выходит Вера Ивановна, мучаюсь, мучаюсь!» Серов еще сильнее покраснел и покорно ответил: «И у меня тоже. А попробуйте дома ее порисовать — получится».

Чтобы нарисовать полную картину жизни и учебы Школы живописи, ваяния и зодчества, необходимо наметить те типы молодых художников, то сумбурное время различных влияний, брожений и оригинальных явлений, которыми было наполнено училище,— выпады Сулержицкого[4] против директора — кн. Львова, против профессора Горского[5], которому он сказал в лицо: «Я всякому швейцару не буду давать поправлять мой рисунок». Или презрение или недостаточное уважение к Серову со стороны некоторых учеников. Замечательная история защиты Серовым Голубкиной. Посещение Касаткина и Пастернака Львом Николаевичем Толстым в стенах училища.

2

...Серов часто рисовал с нами, и можно было видеть, как он сам работает над рисунком.

Сначала я был очень удивлен, когда увидел, что Серов постоянно переделывает рисунок, стирает то, что нам казалось очень хорошо, верно нарисованным. Часами и днями работал Серов над небольшим портретным рисунком, чтобы в конце концов решить его очень скромными сред-

ствами, как, очевидно, ему хотелось. Часто молодые художники думают, что мастеру все дается легко. Это далеко не так: чем больше мастер, тем больше у него требований к своей работе.

Метод работы Серова был особенным методом именно в силу того, что в основу его была положена экономия изобразительных средств при максимальных требованиях к своей работе.

Серов стремился воспитать в художнике честное отношение к натуре, к правдивому, портретному ее изображению.

Сознание ответственности художника перед задачами искусства, постоянное искание новых форм, отвечающих новым культурным запросам, было характерно для Серова и К. Коровина.

3

...Вспоминается <...> один вечер в Московском обществе любителей художеств в годовщину смерти Серова. Репин и Шаляпин присутствуют на этом вечере<...>

Вспоминая Серова, Репин сказал: «Я не знал юноши красивее Серова в молодости». И он сравнивал черты его лица с классической скульптурой.

Я тогда вспомнил Серова в гробу и почувствовал верность этого сравнения. Гениальный ученик Репина, Серов любил говорить нам, своим ученикам: «А все-таки лучше Репина не нарисуете»,— и шутливо прибавлял: «Только один Репин имеет право и расписываться через весь угол картины».

Указания Серова были всегда направлены к органической, ритмической увязке постоянно меняющихся света, цвета и формы в единое целое. Все предметы, части их, характерные детали, фон рассматривались как одно живое, жизненное целое, крепко нарисованное.

Серов любил и поощрял широкое письмо, но заставлял прорабатывать этюд, до конца решать поставленную в нем задачу. Параллельно с работой с натуры он советовал всегда рисовать по памяти до полного уяснения и представления изображаемого объекта...

КОММЕНТАРИИ

[1] Это высказывание Репина Шемякин услышал в 1912 г. в беседе художника с Шаляпиным (см.: М. Ф. Шемякин. Некоторые эпизоды из моих встреч с Репиным.— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 259).

[2] В конце 1898 г. Серов перешел из натурного класса в портретный. Тогда же для него и Левитана были оборудованы новые мастерские в училище. «Обе мастерские,— сообщал журнал «Искусство и художественная промышленность» (1899, № 4-5, стр. 389),— с боковым светом из окон, просторны и светлы».

Коровин стал преподавателем училища в 1901 г.

[3] Эта темпера, исполненная Серовым в 1905 г., находится ныне в ГТГ.

[4] Леопольд (Лев) Антонович Сулержицкий (1872—1916) — художник, режиссер МХТа (с 1905 г.) и педагог.

В училище Сулержицкий был в 1889—1894 гг.; исключен из него за революционную речь, которую произнес на выпускных экзаменах. Человек разносторонне даровитый, он был близок Толстому, Чехову и Станиславскому.

[5] Константин Николаевич Горский (1854—1949) — живописец, преподаватель Училища живописи в 1891—1918 гг.

П. ЭРИКСОН

Печатаемые ниже воспоминания извлечены из газеты «Русские ведомости», 1912, 2 декабря, № 278, где они были подписаны инициалами П. Э.; кроме того, в конце публикации указано: «Мюнхен».

В своей книге об отце Ольга Валентиновна Серова, частично приводя эти воспоминания, сообщает, что их автором был П. Эриксон (О. Серова, стр. 29). Дополнительных данных о воспоминаниях и их авторе обнаружить не удалось.

В. А. Серов — учитель

С Валентином Александровичем я познакомился в 1905 году, весной, когда часть учеников Училища живописи, ваяния и зодчества обратилась к нему с просьбой устроить под его руководством временную, частную мастерскую вследствие прекращения занятий в названном училище.

Валентин Александрович предложил мне и нескольким моим товарищам, порывавшимся уже и ранее поучиться у него, взять на себя хлопоты по подысканию соответствующего помещения и по устройству в нем мастерской, которую имели бы право посещать бесплатно ученики его класса. Взамен Валентин Александрович изъявил согласие преподавать нам живопись[1].

Первое появление в мастерской Валентина Александровича останется навсегда в моей памяти: среди мертвой тишины вошел к нам Серов и

принялся проверять работы. Подойдет, остановится и смотрит, смотрит без конца. Делается как-то жутко, и с трепетом ждешь приговора. Справедливо заметил один из наших товарищей, что на него Серов так действует, что когда он даже дома рисует, то ему все кажется, что сзади стоит Валентин Александрович и смотрит на его работу.

Оценки были в большинстве случаев жестоки, а замечания удивительно метки.

Валентин Александрович не любил разных пустых красноречий, а двумя-тремя словами ясно определял все: «Сытина поменьше»[2] или: «Что вы запустили какую иллюминацию».

Один из учеников долго рисовал одно интересное и очень женственное лицо модели и, думая, что работа ему удалась, с нетерпением ждал Валентина Александровича. Подошел Валентин Александрович, окинул взором рисунок да вдруг на вопрос ученика, похожа ли модель, коротко ответил: «Вышел у вас дворник».

Мне пришлось рисовать женскую голову, и Серов нашел, что «она на вас похожа, вы не удивляйтесь, я не шучу, бывает,— рисуешь женскую натуру и вдруг сам себя изобразишь».

Преподавателем Валентин Александрович считал себя плохим: «Я ведь не умею объяснять, а вот если хотите у меня учиться, так смотрите, как я рисую». Почти что все наши работы Валентин Александрович исправлял сам, не отдыхал, влагал всю свою душу, стараясь доставить каждому из нас возможно больше пользы. Проходило обыкновенно время окончания класса, а модель все позировала, и Серов работал, окруженный своими учениками, которые восторгались каждым его мазком и с удивлением смотрели, как в какие-нибудь двадцать минут Валентин Александрович вылеплял общую форму модели, до того похожую, что было чем восхищаться.

Жаль, что потом он заставлял снимать свою работу с полотна и часто не отходил до тех пор от ученика, пока следы его кисти не были уничтожены совсем. А после вдруг скажет: «Вот вы сделайте вроде этого, но лучше».

В последний раз я встретился с Серовым весной 1910 года, в Париже, в одной из академий[3].

Валентин Александрович сидел на передней скамейке и с увлечением рисовал одного старика-натурщика.

По окончании занятий мы с Валентином Александровичем вышли вместе из академии, причем он, проходя мимо гарсона и кладя последнему на тарелку 50 сантимов, воскликнул: «Вот как приятно, заплатил 20 коп., порисовал вдоволь и учить никого не надо». Как известно, в последнее время Валентин Александрович очень тяготился педагогической деятельностью, вследствие чего и оставил Училище живописи, ваяния и зодчества и Академию художеств[4].

Вышли мы на улицу и прошлись по бульвару Монпарнас (Валентин Александрович все хвалил Париж. «Удивительный город, я первое время только ходил и восхищался,— вот город-то, созданный для художников».

Разговорились мы между прочим и про Матисса, имя которого тогда произносилось всеми и всюду. Валентин Александрович о нем отзывался с улыбкой. «Некоторые вещи Матисса мне нравятся, но только некоторые, в общем же я его не понимаю».

Дойдя до Дюваля, мы с Валентином Александровичем распрощались. Через несколько дней после нашей встречи Валентин Александрович уехал из Парижа, и я его с тех пор больше не видал.

«Для живописи надо тратиться и тратиться, если имеете намерение чего-нибудь достигнуть, а при желании можно сделать все, надо только захотеть».

КОММЕНТАРИИ

[1] Возможно, речь идет о той самой мастерской, которая, по словам Н. Я. Симонович-Ефимовой, находилась на Палихе, и содержали ее «трое «взятых с воли» молодых людей» (Симонович-Ефимова, стр. 106).

[2] Иван Дмитриевич Сытин (1851—1934) — московский книгоиздатель и владелец газеты «Русское слово».

В день 50-летия своей деятельности, незадолго до революции, Сытин так определял стоявшие перед ним цели: «...Вся жизнь моя прошла в очень большой коммерческой сознательной работе. Много было идейного, но это идейное шло наряду с коммерческими целями. На этом деле, которое строилось в течение 48-ми лет, мы оснуем настоящий фундамент нашей общественности, чисто идейное издательство, которое будет общественным учреждением, которое действительно дало бы настоящую пищу для народа. Я бы счастливым умер, если бы осуществилось это великое, не сытинское, а общественное дело, которое ждет всех нас» (Юбилей И. Д. Сытина.— «Речь», 1917, 23 февраля, № 51). О нем см. также: «Жизнь для книги». М., 1960.

[3] По-видимому, речь идет о частной студии Рудольфа Жюльена, которая именовалась Académie Jullian. Е. Е. Лансере, занимавшийся в академиях Коларосси и Жюльена отдавал предпочтение последней, считая, что «там лучше работают, лучшие профессора, чаще конкурсы и медали» (письмо к А. Н. Бенуа от 16 января 1896 г.— О. И. Подобедова. Е. Е. Лансере. 1875—1946. М., 1961, стр. 28).

О встрече с Серовым в этой студии рассказывает также Л. Л. Толстой (см. т. 2 настоящего изд., стр. 450, 451).

[4] Автор ошибается: Серов никогда не преподавал в Академии художеств.

К. Ф. ЮОН

Константин Федорович Юон (Вильгельм Теодор) (1875—1958) — живописец, театральный художник, график и педагог; действительный член Академии художеств СССР.

В Училище живописи, где Юон получил художественное образование в 1894—1902 гг., он обратил на себя внимание Серова, в классе которого занимался (см. т. 2 настоящего изд., стр. 84). По признанию самого Юона, он был «обязан очень многим» Серову.

Печатаемая ниже мемуарная запись Юона извлечена из его книги «Автобиография» (М., 1926, стр. 20—22).

Из книги «Автобиография»

...Мне казалось также, что, если бы передвижники не страдали своей непонятной узостью и односторонностью взглядов на художественную индивидуальность и на идею красоты вообще,— они были бы некоторыми своими сторонами (и особенно своей близостью к живой жизни),— ближе к искусству великих старых мастеров, чем слишком замкнувшиеся только в эстетизме мирискусники.

Примиряющей эти две группы фигурой среди русских художников, воплощавший в себе требование беспощадной правды, внешней и

внутренней, одинаково любивший правду и красоту, современность и старое искусство — был Серов.

В. А. Серова и я избрал своим учителем и как бы своей «художественной совестью». Кто его знал, тот знал и его строгий и высокий художественный облик, его не знавшую компромиссов требовательность прежде всего неподдельного, органического чувства художественности, без малейшей примеси какой-либо фальши. Диапазон его художественного чувства был огромен, его «чутье» всего «настоящего» связывалось с самой широкой терпимостью в отношении каких бы то ни было проявлений художественной личности. Он был равно близок к заветам и высокому мастерству старых мастеров, как и к самым изощренным изгибам и извилинам изысканной современности.

Будучи глубоким человеком и проникновенным психологом, он был в своем искусстве всегда глубоко содержательным,— и эту содержательность всегда соединял с новой, просветленной, полнозвучной, мастерской живописью. Он был, вместе с этим, глубоко русским, почвенным художником, без малейшего налета чуждо-внешней подражательности, несмотря на всегдашнюю любовь и изучение западного и мирового, старого и современного искусства[1].

Серову и многочисленным беседам с ним я обязан очень многим из тех сторон собственного искусства, которые связаны с русской жизнью и природой. Я сознательно подчеркнул и выделил эти «русские» стороны своего искусства по той причине, что в отношениях с В. А. Серовым у меня было все-таки одно расхождение, которое им осуждалось; правда, в то время оно было еще в самых зачатках и, на самом деле,— неприемлемых формах. Это осуждение его коснулось моей любви к фантастическому и отвлеченно-общему,— к фантазиям вообще. «В России жить, так уж русским и быть»,— говаривал он.

Влияние его на меня в свое время было настолько определенно, что я оставил свои фантазии. Однако же по прошествии некоторого времени <...> постоянно прорывалось тяготение к выражению напиравших изнутри «общих» идей в соответствующих художественных формах.

КОММЕНТАРИИ

[1] Это мнение о Серове в столь же краткой форме повторил Юон в статье «О художниках и художестве» («Советская культура», 1958, 5 апреля, № 41). Впоследствии она была включена в двухтомный сборник «К. Ф. Юон. Об искусстве». Т. 2. М., 1959, стр. 258, 259. Более развернутую характеристику творчества Серова он попытался дать

в статье «Реализм и его художественные формы» («Искусство», 1948, № 3, стр. 76). Несмотря на некоторые спорные утверждения (о наличии якобы «общности политических и общественных убеждений Репина и Серова», о «стилизаторстве» в последних произведениях) статья представляет интерес.

«Художественная философия Серова,— писал Юон,— более субъективна, чем у Репина. Серова, кроме живого мира и окружающих людей, порою в большой мере занимают мысли о сложной природе самого искусства, о его многосторонних задачах. Его немало занимает проблема «стиля явлений». Он в современных лицах ищет черты их предков, выявляет наследственный, выработанный временем классовый характер. Он ищет в них «перекличку с прошлым» и выискивает в лицах, как ученый, феноменальные явления природы. Серов с критическим пристрастием анализирует явления жизни и в том числе каждую изображаемую им человеческую индивидуальность, вынося им свой приговор. Созданные Серовым произведения очень различны по стилю их художественного решения. Он всякий раз ищет индивидуального и нового решения для каждого портрета и композиции. Он любит изображать портретируемых персонажей в их домашней обстановке, ища в ней добавочные черты и добавочный материал для их характеристики. Серова и Репина сближают одинаково присущая обоим психологическая проникновенность и знание людей. С точки зрения художественной культуры реалистических форм искусства особенный интерес представляет цикл исторических композиций Серова. Его картины «Петр строит Петербург» и «Петр на ассамблее» дают не только характеристику самого Петра — великого преобразователя, но и передают напряженность строительного темпа Петербурга. Петр не идет, а несется по пустынным еще островам, за ним не поспевают его слуги; он горит. Как и в Полтавском бою, «лик его ужасен, движенья быстры, он прекрасен». Таков же он и в другой картине, «Петр I в Монплезире». Там Петр показан одевающимся перед открытым окном. Он пожирает взглядом морской горизонт в поисках нетерпеливо ожидаемого им корабля. Как Репин, так и Серов умели связывать «психологическое» с «живописным». По собственным словам Серова, он всегда стремился к трем основным правдам искусства: к правде человеческой, к правде живописной и к правде художественной. Правда человеческая выражалась им в его критическом отношении к изображаемому, в оценке моральных качеств и потенций изображаемых им людей. В правде живописной он выражал живую и характерную красоту мира, культ которой в искусстве он всегда считал необходимостью. С правдой художественной он связывал органически присущее ему чувство неповторимости стиля человеческих лиц и явлений природы. Общность политических и общественных убеждений Репина и Серова не помешала, однако, их краткой размолвке по художественным вопросам, касавшейся трактовки портрета Иды Рубинштейн.

Пристрастие Серова к стилевым моментам искусства придало портрету ту специфическую форму, в которой его автор выразил поразившее его в модели реальное воплощение стилевых форм ассирийского искусства. С такой трактовкой Репин не мог согласиться, справедливо усматривая в портрете Иды Рубинштейн уступку со стороны Серова влияниям модернизма. Дань модернизму довольно сильно прозвучала в ряде поздних работ Серова. Кроме модернизированных композиций на мифологические темы («Похищение Европы» и «Навзикая»), такого рода тенденции явно заметны и в его эскизах,

предназначенных для стенописи («Диана и Актеон», «Диана» и др.). Надо признать, что в этих работах свойственное Серову чувство стиля перешло уже в область «стилизаторства», представляя собой несомненное снижение тех высоких качеств, которые свойственны всем реалистически насыщенным и проникновенным образам в искусстве Серова. В этом отношении нельзя не признать глубокую правоту И. Е. Репина, осудившего Серова за портрет Иды Рубинштейн, в котором он отступил от лучших традиций русской реалистической живописи».

А. М. ГЕРАСИМОВ

Александр Михайлович Герасимов (1881—1963) — живописец, театральный художник, президент Академии художеств, народный художник СССР.

Серова Герасимов знал по Училищу живописи, где занимался на живописном отделении (1903—1910).

Краткие мемуарные записи Герасимова о Серове извлечены из его книги «Жизнь художника» (М., 1963, стр. 68, 78, 79, 81, 190, 191, 194). Чтобы получить связное изложение, их пришлось сгруппировать.

Из книги «Жизнь художника»

Из натурного класса я перешел по собственному выбору в мастерскую, где преподавали Константин Алексеевич Коровин — блестящий колорист, и Валентин Александрович Серов — замечательный рисовальщик. Один как нельзя лучше дополнял другого.

...Непререкаемым авторитетом у нас пользовались Серов и Коровин — Коровин, пожалуй, больше Серова. Я застал Серова в последний год его преподавания. Он был очень маленького роста и потому всюду по мастерской были раскиданы низенькие табуреты для того, чтобы он

мог смотреть на модель на уровне зрения ученика, особенно если последний высокий. Валентин Александрович, будучи очень требовательным к рисунку, говорил: «Цвет меняется, а форма остается». Известно, что Серов очень подолгу писал портреты, хотя немало и примеров, когда он, что называется, делал их «с маху». Но никогда он не замучивал своей живописи. Он говорил нам: «Умейте писать и быстро и долго», или: «Не трудно начать ловко, трудно кончить ловко». Эти его замечания были особенно важны именно в то время, потому что тогда многие ученики довольствовались ловко начатым этюдом, а дальше не хотели работать, вернее, ничего не могли сделать.

...Для многих учеников Школы живописи тон задавал «Союз русских художников» во главе с К. Коровиным, Архиповым, Туржанским[1]. Последнего очень ценил Коровин. Была и другая группа учащихся, которая больше склонялась к «Миру искусства», куда входили Серов, которого чтили все, и Сомов, который тоже имел изрядное число почитателей.

...Серов нам часто говорил в Школе живописи: «Умейте писать долго, и уже всегда умейте верно, безошибочно рисовать». Для нас, молодых художников, это значило: много работая над портретом, научись так его заканчивать, чтобы «пот» был упрятан.

На Серова жаловалась одна старушка, которую он портретировал: «В пятый раз приезжаю, а он все не пишет, сидим, пьем чай и только».

...Нам, советским живописцам, ближе Репин и Серов — наши старшие современники, передавшие нам эстафету в искусстве. Никто из русских художников не создал такой огромной портретной галереи, как эти великие мастера, и никто, как они, с такой силой и глубиной не передавал образы людей своего времени, каждый, конечно, по-своему.

Мне часто задают вопрос: а кого я все-таки ставлю выше — Репина или Серова? Обычно я на это отвечаю, что никогда не следует противопоставлять одного художника другому — и у первого и у второго есть свои неоспоримые достижения. Репин мне больше нравится изумительной передачей портретного сходства и экспрессии.

КОММЕНТАРИИ

[1] Леонард Викторович Туржанский (1875—1946) — живописец, занимался в Училище живописи (1898—1909), с 1904 г.— под руководством Серова. Автор книги о Туржанском сообщает: «Пребывание в мастерской Серова, по словам самого Туржанского, было главной его школой» (С. Глобачева. Л. В. Туржанский. Л., 1960. стр. 12).

МОДЕЛИ

А. Я. СИМОНОВИЧ-ДЕРВИЗ

Аделаида Яковлевна Симонович (1872—1945), в замужестве Дервиз, двоюродная сестра Серова.

Извлечено из не публиковавшихся ранее воспоминаний А. Я. Симонович-Дервиз (отдел рукописей ГТГ).

Мои портреты кисти Серова

За первые двадцать пять лет моей жизни Валентин Александрович Серов рисовал меня пять раз.

Портрет Ляли Симонович 1880 года — мой первый портрет. Мне было лет семь. Отлично помню то коричневое кресло, в которое Серов посадил меня, уговаривая сидеть смирно. Портрет этот он начал писать с роскошной виноградной гроздью в сложенных вместе руках, но после сеанса я сразу съела весь виноград, а он не был достаточно богат для того, чтобы покупать снова — так виноград и не вышел и он уничтожил намеченную крупную, зеленую, прозрачную гроздь, но она ярко и красиво сохранилась в моей памяти, как и кресло, в котором было очень удобно сидеть[1].

Второй раз рисовал он меня в альбом. Мне было лет тринадцать. Это худенькая, угловатая девочка, занятая шитьем, которую все, и он в том числе, дразнили «Тилли Слобой» из героев Диккенса («Сверчок на шестке»)[2]. Мы жили в деревне Едимоново, Тверской губ., там, где погибло от пожара все наследство Александра Николаевича Серова. До сих пор не могу забыть его фисгармонии (хотя я уже давно совершенно глухая) и чудное издание «Ундины» Жуковского, с великолепными гравюрами, в душистом, красном сафьяновом переплете[3].

Третий портрет, находящийся ныне в Русском музее, относится ко времени подготовки к экзаменам. Я сидела под липой в Домотканове, с записками по географии. Валентин Александрович живо принес мольберт и стал писать. Писал только раза три-четыре. Здесь была проезжая дорога, часто мешали приезжающие и приходящие гости, и он бросил писать, не окончив портрета, но сходство было, как говорили, «фотографическое»[4].

Четвертый раз (1895) он очень просил меня лежать на поляне, среди цветов, задумчиво держа колосок травы между зубами. Он определенно показывал как держать колосок (до сих пор помню). Это должен был быть не портрет, а картина — «Мечта». Вот и должна была я лежать и мечтать (настроение было романтическое). Но как только я растягивалась на ковре цветов и закусывала зубами травинку, вдали показывался поклонник (мой будущий муж[5]), любуясь натурой. Меня охватывало смущение, и я только и мечтала о том, как бы скорее убежать... Серов это почувствовал, махнул рукой, сказав: «Все кузины и кузины»... и уничтожил картину. Тогда, пожалуй, я была даже рада, что не надо больше позировать, но потом совершенно не могла и не могу простить себе недостаточного проникновения в настроение художника и легкомысленного отношения к его творчеству. Была задумана большая картина. Фигура в натуральный рост, с пейзажем вокруг — одна из самых больших его вещей. Можно сказать, что в то время у меня не было художественного чутья. Если бы я хорошо поняла тему и пошла бы навстречу его вдохновению, то, может быть, сумела бы помочь ему в создании этой картины. Некоторые из его натур проникались его настроением, как, например, моя сестра Маша <Симонович> и таким образом помогали ему в творчестве.

Между прочим, однажды, в то время, когда Серов был увлечен ее портретом «Девушка, освещенная солнцем», я случайно проходила мимо по аллее, где он над ним работал, а сестра Машенька была в отсутствии. «Ляля, посиди мне для тени»,— окликнул он меня, и я весело села на ее место, но у меня был немного флюс, тень получилась неверная, и он комично прогнал меня.

Последний, пятый раз Валентин Александрович рисовал меня, уже теряющую слух, замужнюю и готовящуюся стать матерью женщину. С на-

пряжением слушала я музыку, сидя на ступеньке в Домотканове, и не знала, что он рисует. Топилась баня. Мы все, кузины, были после бани с распущенными волосами и в капотах. «Ну, раскапотились», — расхохотался Серов, с комическими жестами, очутившись среди нас, и тотчас же, незаметно, где-то в уголке, принялся рисовать в свой альбом[6].

После этого мы уже не жили вместе и редко встречались, поглощенные своими семьями, и больше никогда не позировала я ему[7].

19 октября 1936 г.

В юности, лет пятнадцати-шестнадцати, Серов очень любил играть со мною в «лапки», нашлепывая руки до яркой красноты, и в «петушки», прыгая на одной ноге, скрестив обе руки на груди и отталкивая другого, так же прыгающего, локтями. Это изображало петушиный бой, и проигрывал тот, кто первый, не удержавшись на одной ноге, становился на обе ноги, тогда игра начиналась снова. Иногда мы с ним так весело увлекались этой игрой, что у нас, под окном первого этажа квартиры на Песках в Петербурге, появлялись зрители...

Тут же, если он был в азарте, то начинал совершенно неподражаемо кричать ослом и т. п.

Однажды в Зоологическом саду он так естественно закричал ослом, что настоящий осел ответил ему таким же криком и бросился к решетке, ища своего брата, к великому удивлению и удовольствию зрителей. Их крики совершенно невозможно было отличить — все думали, что это кричит осел.

...Однажды, в жаркий летний день, мы (сестры) бежали с горы к купальне, а Серов грузно поднимался нам навстречу от прудов. Увидав нас, он остановился в умоляющей позе и серьезно, с волнением просил, чтобы мы разрешили ему взобраться на крышу купальни и взглянуть, как мы купаемся. «Я совсем не помешаю вам... одну минутку... тихо-тихо посижу на крыше, вы совсем не заметите меня...»

По-видимому, ему нужна была натура в воде для какой-то картины. Кажется, он задумал изобразить русалку в запущенных Домоткановских прудах. Очень может быть, что теперь его просьба была бы исполнена, но в те времена она показалась нам до комизма неприличной, и, получив категорический отказ, Серов уныло побрел от прудов. Он так убедительно, так картинно просил, что, войдя в воду, я невольно опасливо оглянулась на крышу купальни, не сидит ли он там, хотя и видела, как он ушел, и знала, что он был всегда так целомудренно честен[8].

1937 г.

...Один раз в большой компании мы играли в крокет на Домоткановском дворе. Валентин Александрович был в очень хорошем настроении, и когда я нагнулась, чтобы крокировать его шар, он внезапно засунул ручку своего молотка мне за спину. Обшивка ветхой, русской рубашки лопнула, рубашка разорвалась на спине чуть не до пояса, шар мой, разумеется, проехал мимо его шара, и я побежала домой зашиваться. До чего у него было виноватое лицо — не знаю уже нарочное или взаправдошнее, но с таким чувством он много раз сокрушенно повторял, прикладывая руку к сердцу: «Леля, прости, пожалуйста!», что было не рубашку, а его жалко.

КОММЕНТАРИИ

[1] Грабарь считал этот портрет «очень законченным» (Грабарь. Серов, «Искусство», стр. 327).

Портрет ныне в ГРМ.

[2] Этот рисунок А. Я. Симонович, исполненный Серовым в 1886 г., находится в собрании Г. В. Дервиза, Москва.

[3] О пожаре в Едимонове в 1886 г. В. С. Серова писала: «Стряслась такая беда надо мной, что если бы <А. Н.> Серов мог ее предвидеть при жизни своей, то она его сокрушила бы более всех возможных трагизмов. Вся его музыкальная библиотека, его художественная обстановка погибла безвозвратно: она сгорела вся дотла!» (В. Серова. Итоги. Что сделано в пользу и в ущерб Серову в течение 25-ти лет после его смерти.— «Новое время», 1896, 19 февраля, № 7175).

Во время этого пожара погибли некоторые работы В. А. Серова, в их числе карандашный портрет М. М. Антокольского.

[4] Н. Я. Симонович-Ефимова рассказывает следующее об истории создания этого портрета: «Она <А. Я. Симонович> готовилась к поступлению в один из старших классов гимназии и часто занималась за длинным столом под большими липами. Серов воспользовался ее вынужденным и без позирования сидением.

Аделаида Яковлевна (Ляля, как ее все звали в семье) была хорошенькой и очаровательна своим общительным, ярким темпераментом, своей непосредственностью <...>

Почти в каждый из сеансов Серов переделывал портрет радикально: писал одно лицо сверх другого, менял позу, поворот головы <...> Портрет <...> долгие годы — двадцать пять лет — висел на одной из стен всеобъемлющего домоткановского дома, считаясь неоконченным этюдом, брошенным автором без внимания» (Симонович-Ефимова, стр. 34).

Грабарь считает, что портрет А. Я. Симонович 1889 г. «особого интереса не представляет» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 330).

Ныне портрет в ГРМ.

[5] Валериан Дмитриевич фон Дервиз (1870—1918) — математик, брат Вл. Д. Дервиза, друга Серова.

[6] Карандашный портрет А. Я. Симонович 1896 г. находится в собрании Г. В. Дервиза, Москва.

[7] А. Я. Симонович-Дервиз упомянула не все работы Серова, для которых она позировала. Так, имелся ее портрет-рисунок 1881 г. Кроме того, по словам ее сестры Нины Яковлевны, Серов рисовал А. Я. Симонович «для спящей Тамары» к поэме Лермонтова «Демон» (Симонович-Ефимова, стр. 72).

[8] О работе Серова над картиной «Русалка» см. т. 1 настоящего изд., стр. 207, и прим. 3, стр. 215.

М. Я. СИМОНОВИЧ-ЛЬВОВА

Мария Яковлевна Симонович (1864—1955), в замужестве Львова,— скульптор; двоюродная сестра Серова.

Почти ровесники (Маша Симонович была старше Серова на один год), они с детства были связаны большой дружбой. Мать Серова в сложные моменты своих взаимоотношений с сыном обращалась к Симонович за помощью и поддержкой: «Я боюсь,— писала, например, В. С. Серова 29 декабря 1885 г.,— что и Тоня станет во враждебный лагерь. Машуточка, я ему написала жестокое письмо: помоги ему выбраться из невольной хандры, которую оно на него навеет <...> Словом, поговори с Тошей» (Серова, стр. 130, 131).

В начале 90-х гг. М. Я. Симонович вышла замуж за политического эмигранта С. К. Львова и поселилась в Париже. Хотя встречи с Серовым с тех пор стали редки, дружеские узы между ними не порывались.

Серов не раз писал М. Я. Симонович-Львову. Наибольшей известностью пользуется ее портрет 1888 г. («Девушка, освещенная солнцем»), а также портрет 1895 г.

Воспоминания Симонович-Львовой печатаются по автографу, присланному ею в 1937 г. в отдел рукописей ГТГ. Часть их была опубликована в журнале «Искусство», 1938, № 4, стр. 221, 222, и в книге: О. Серова, стр. 41, 42.

Воспоминания о Серове

Это было почти полстолетия тому назад, в 1888 году, но даже и теперь многие узнают во мне ту девушку, освещенную солнцем, которая находится в Третьяковской галерее.

Конечно, основа портрета так верна, что даже 48 лет — время, отделяющее момент позирования от теперешнего, не уничтожает основного сходства[1].

В то лето, когда Серов писал этот портрет, мы оба находились в усадьбе Домотканово, Тверской губернии.

Обширный парк с липовыми аллеями создавал какую-то таинственную атмосферу.

Серов искал себе работу и предложил мне позировать; после долгих поисков в саду, наконец, остановились под деревом, где солнце скользило по лицу через листву.

Задача была трудная и интересная для художника — добиться сходства и вместе с тем игры солнца на лице.

Помнится, Серов взял полотно, на котором было уже что-то начато, не то чей-то заброшенный портрет, не то какой-то пейзаж, перевернув его вниз головой, другого полотна не было под рукой.

«Тут будем писать»,— сказал он.

Сеансы происходили по утрам и после обеда — по целым дням, я с удовольствием позировала знаменитому художнику, каким мы тогда его считали, правда, еще не признанному в обществе, но давно уже признанному у нас в семье. Он с удовольствием писал модель, которая его удовлетворяла больше всего, думаю, как идеальная модель в смысле неуставаемости, держания позы и выражения <...> я же со своей стороны понимала всю важность такой работы для него и знала, что он ценил натуру, которая проникается тем же чувством <что и художник>.

Мы работали запоем, оба одинаково увлекаясь, он — удачным писанием, а я — важностью своего назначения.

«Писаться»,— раздавался его голос в саду, откуда он меня звал.

Усаживаясь с наибольшей точностью на скамье под деревом, он руководил мною в постановке головы, никогда ничего не произнося, а только показывая рукой в воздухе со своего места, как на полмиллиметра надо подвинуть голову туда или сюда, поднять или опустить. Вообще он никогда ничего не говорил, как будто находился перед гипсом. Мы оба чувствовали, что разговор или даже произнесенное какое-нибудь слово уже не только меняет выражение лица, но перемещает его в пространстве и выбивает нас обоих из того созидательного настроения, в котором он находился, которое подготовлял заранее, которое я ясно чувствовала и сберегала, а он сохранял его для выполнения той трудной задачи творчества, когда художник находится на высоте его.

Он все писал, а я все сидела. Часы, дни, недели летели, вот уже начался третий месяц позирования... Да, я просидела три месяца... и почти без перерыва, если не считать те утренние или послеобеденные сеансы, которые приходилось откладывать из-за плохой погоды или из-за какого-

нибудь внешнего препятствия. В эти несчастные пропуски он писал пруд, над которым работал в то время в серую погоду.

В начале четвертого месяца вдруг я почувствовала нетерпение. Я знала, что он выполнил ту задачу, которую себе назначил, больше сказать ничего не мог, и я со спокойной совестью сбежала, именно сбежала, в Петербург, под предлогом своих занятий по скульптуре в школе Штиглица[2].

Когда я собралась уезжать в Петербург, Серов подарил мне три рубля на дорогу. Эта сумма представляла для него нечто, а мне она очень пригодилась. Он, как многие художники того времени, страдал вечным безденежьем.

Любя искусство, он был счастлив только в беззаветном служении ему и страдал, когда материальные условия жизни вынуждали его делать работу не по душе[3].

Помнится, сестра и я, кузины Серова, играли в четыре руки наизусть увертюры итальянских композиторов. В своем увлечении музыкой мы не заметили, как Серов (ему было тогда, как и нам, пятнадцать лет), подкрался сзади и связал нас вместе нашими длинными косами. Мы, ничего не подозревая, поднялись после окончания игры и доставили всем слушателям случай посмеяться.

Валентин Александрович очень любил музыку и понимал ее[4]. Лет в пятнадцать-шестнадцать он даже хотел ею заняться, но все время его было поглощено рисованием. Его дядя, мой отец[5], который видел, как это его огорчает и который верил в его одаренную, талантливую натуру, уверял его, что в двадцать лет он сядет за рояль, все придет само собой, и он сразу заиграет экспромтом. Серов очень уважал мнение своего дяди, ему было приятно поверить в это пророческое предсказание, и даже он в нетерпении ждал своего двадцатилетнего возраста (иногда присаживался к роялю), говорил: «все жду, что заиграю, вот и двадцать лет! Однако нет — не играю!»

КОММЕНТАРИИ

[1] Речь идет о портрете М. Я. Симонович, ныне известном под названием «Девушка, освещенная солнцем». Впервые экспонировавшийся на VIII периодической выставке МОЛХ в 1888 г., он не был в достаточной мере понят прессой. «...рисунком деталей,—

писал один из критиков,— г. Серов слишком неглижирует*, как бы считая их при портрете не особенно важными; а отсюда, идя далее, он неглижирует и формой рук, торса, через что выходит у него портрет полнолицей девушки — с короткими и сухими руками, не имеющими ни округлости, а также ни мяса, ни кости» (Сторонний зритель <Н. А. Александров>. Выставка картин К. Е. Маковского в Петербурге. Периодическая выставка в Москве в Обществе любителей художеств.— «Гусляр», 1889, № 1, стр. 12). Другой рецензент, отличавшийся бо́льшим вкусом и бо́льшей широтой взглядов, отмечал, что портрет «имеет художественный интерес в том отношении, что представляет смелую попытку художника перенести на полотно все разнообразные рефлексы и тона, падающие на фигуру девушки при солнечном освещении леса; этого хроматического эффекта и добивался только художник, оставляя в стороне самую фигуру; впечатление получается только оригинальное, непривычное, но мы все-таки чувствуем, чего добивался художник» (В. Сизов. Периодическая выставка в залах Общества любителей художеств.— «Русские ведомости», 1888, 28 декабря, № 357). Эти высказывания печати остались неизвестны Грабарю, отчего он ошибочно утверждал, что «тогдашняя газетная критика ни словом не упоминает о «Девушке, освещенной солнцем»,— словно ее и не было на выставке».— Грабарь. Серов, «Искусство», стр. 102.

В письме к Е. Г. Мамонтовой от 24 декабря 1888 г. Серов так говорил об этой работе: «Вам она не понравилась, да и многим другим, да я и сам не знаю — хороша она или плоха» (там же, стр. 107). По-видимому, такое мнение об этой картине Серов высказал лишь из-за большого уважения к Е. Г. Мамонтовой или по скромности, как предполагает Грабарь. В числе недовольных был В. Е. Маковский (см. т. 1 настоящего изд., стр. 523).

Среди немногих, оценивших произведение молодого Серова, был П. М. Третьяков, который еще до открытия выставки приобрел его по совету Остроухова.

Грабарь, неоднократно говоривший о пленительности «Девушки, освещенной солнцем», считал, что это «дивная вещь, одна из лучших во всей Третьяковской галерее <...> до такой степени совершенна, так свежа, нова и «сегодняшня», что почти не веришь ее дате — 1888 году». По его же свидетельству, незадолго до кончины Серов сказал, глядя на это полотно: «Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как ни пыжился, ничего уже не вышло: тут весь выдохся» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 98).

[2] Александр Людвигович Штиглиц, барон (1814—1884) — крупный финансист.

В 1876 г. он передал в министерство финансов один миллион рублей «ради развития художественной стороны отечественной промышленности» (С. Н. Кондаков. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914. Ч. 1. СПб., стр. 265). Так, в 1879 г. в Петербурге возникло Центральное училище технического рисования. Это было богато оборудованное учебное заведение. В нем имелись классы: натурный, майолики, декоративной живописи и резьбы, ксилографии и офорта, живописи на фарфоре, рисования на ткани и набойного дела, рисования живых цветов, чеканки и другие.

---

* пренебрегает (от франц. слова *«négliger»*).

[3] В отделе рукописей ГТГ имеется другая редакция воспоминаний М. Я. Симонович-Львовой. Они отпечатаны на машинке, но мемуаристкой не подписаны. По сравнению с публикуемыми воспоминаниями, в них содержится следующий дополнительный отрывок:

«Дорожка в саду, на которой мы устроились, где Серов писал этот портрет, вела к усадьбе, и многие посетители, направляясь к дому, невольно останавливались, чтобы взглянуть и конечно сказать свое мнение о сходстве. Серов всегда выслушивал все, что ему говорили на счет его живописи, даже людей совершенно несведующих в этом, подвергая высказанное мнение строгому анализу, и если чувствовал нелепость этой критики, то с легкой юмористической и забавной насмешкой, отыскивая меткое словцо, посылал его по адресу критика, удаляющегося по дорожке. Но не всегда относился он так спокойно, ограничиваясь одной улыбкой; иногда такая критика, несмотря на то, что он ее не искал, а, можно сказать, глубоко презирал в душе, жестоко действовала на него и он говорил с унынием: «Ведь вот, поди же, знаю, что он ничего не смыслит в живописи, а умеет так сказать, что хоть бросай все, всю охоту к работе отобьет!» Он не боялся ни соскоблить, ни стереть ту свою живопись, которая его не удовлетворяла, и иногда часть лица или рук шла насмарку. Он терпеливо и упорно доискивался своего живописного идеала».

[4] Справедливость мнения М. Я. Симонович-Львовой подтверждается высказыванием Серова о музыкальной деятельности своего отца: «Критики его, если взять в расчет время (или его не брать даже) и по сей час живы, ярки и очень метки, за исключением ошибок, правда, довольно крупных, и могут читаться и не музыкантами. Несколько его больших разборов, как Моцартов Дон-Жуан, можно назвать классическими. В чистой музыке вклад его, пожалуй, не велик, но как оперных дел мастер он опять-таки жизнен и искренен, а посему и живуч, несмотря на многие музыкальные и не музыкальные банальности, а несколько моментов и картин по духу найдены, и в этом смысле есть прямо ценные вещи» (письмо к Н. Ф. Финдейзену около 20 июля (2 августа) 1905 г.— Не издано; отдел рукописей ГПБ).

[5] Яков Миронович Симонович (1840—1883) — врач и педагог, в последние годы своей жизни — заведующий тифозной палатой в Александровской больнице в Петербурге. Вместе с тем он много занимался естественными науками и педагогикой; автор ряда научных работ. Подробные сведения о нем см. в книге: Серова, стр. 223, 224.

С. А. ТОЛСТАЯ

Софья Андреевна Толстая (1844—1919), урожденная Берс, жена Л. Н. Толстого.

Печатаемый отрывок извлечен из рукописи С. А. Толстой «Моя жизнь»; впервые был опубликован в книге: Серов. Переписка. 1884—1911 (Л.—М., «Искусство», 1937, стр. 430, 431).

Из рукописи «Моя жизнь»

...В то время, т. е. в начале апреля <1892 г.>, Лев Николаевич[1] заказал художнику Вал<ентину> Серову мой портрет масляными красками. Я позировала почти ежедневно, и портрет, начатый прекрасно, Серов потом испортил. Да и позу он мне, живой и бодрой, придал какую-то мне не свойственную, развалившуюся[2]. Всего было 19 сеансов, и, когда Серов решил, что портрет окончен, он просил дать ему 800 руб. вместо вперед уговоренных 600 р. Это показалось нам странно и неделикатно[3].

КОММЕНТАРИИ

[1] Каких-либо сведений об отношениях Толстого к Серову обнаружить не удалось. Известно лишь, что 20 июня 1905 г. в разговоре о «новейшей русской живописи» Толстой упомянул о Серове: «Мой любимец — Орлов. Портреты Серова не то, что Крамского, Репина. Касаткин, Пастернак — выдумывают, к их картинам надо слова. К Орлову — не надо: сразу видишь, что изображает» (Д. П. Маковицкий. Яснополянские записки, в книге: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891—1910. М., 1960, стр. 517).

Что касается Серова, то, по свидетельству современников, он с большой любовью и благоговением относился к великому писателю. Так, К. А. Коровин вспоминал, что Серов «особенно любил» Толстого и объяснял это тем, что в Серове может быть «был не столько художник, как ни велик он был в своем искусстве, сколько искатель истины». По словам Н. Е. Эфроса, Толстой был не только «самым любимым писателем Серова», но «может быть, самым любимым человеком». По-видимому, уважение, которое Серов питал к Толстому, было настолько велико, что один из журналистов почел себя вправе после смерти художника рассказать такую маловероятную историю: «Помню в 1906 году, после одного артистического банкета в Литературно-художественном кружке в Москве, группа лиц удалилась от общества и вела беседу в одной из гостиных. Между двумя лицами, из которых одно было довольно близко к Л. Н. Толстому, завязался спор о религиозных воззрениях Толстого. Вдруг замечаю, что Серов низко опустил голову, а по лицу его обильно текут слезы.

«Что с вами, Валентин Александрович?» — «Не могу, когда говорят о таких людях, как Толстой, это меня слишком волнует...» А слезы все текли...» (С. Любош <С. Б. Любошиц>. В. А. Серов.— «Современное слово», 1914, 17 января, № 2163).

Сведения об отношении Серова к Толстому встречаются в его переписке. Находясь под впечатлением известия о смерти писателя, Серов писал Остроухову: «Льва Толстого нет оказывается. А все-таки человек этот большой и много мучился, за что многое проститься в его барстве. Побег его не шутка <...> Где и что и как его хоронить будут — наверно воля его известна. Духовенство, полиция, полиция, духовенство, кинематографы... не знаю — что лучше — Эскориал?» (Серов. Переписка, стр. 259). Некоторое время спустя в письме к жене Серов вновь возвращается к смерти Толстого: «Рад я, что Лев Толстой закончил свою жизнь именно так и надеюсь, что и похоронят его на том холме, кот<орый> был ему дорог по детству. Рад я, что и духовенства не будет, т<ак> к<ак> оно его от церкви отлучило — прекрасно.

А мне жаль все-таки Софью Андр<еевну>, так она и не застала живым, т. е. в памяти» (там же, стр. 177). Через несколько месяцев — 29 сентября 1911 г.— Серов писал М. С. Цетлин: «Был на днях на генеральной репетиции «Живого трупа» в Художественном театре. Пьеса так себе (мог бы, пожалуй, написать и кто-нибудь другой и не Лев Толстой). Тут же видел многих сыновей и дочерей Толстого — неприятно было их

видеть... Самое сильное драматическое произведение Толстого — это его семья» (не издано: собрание М. С. Цетлин, Нью-Йорк).

При жизни Толстого и Серова их имена появились вместе в литературно-художественном сборнике «Друкарь», вышедшем под редакцией Н. Д. Телешова. Там был воспроизведен серовский Шаляпин.

Хотя Серов безусловно имел возможность видеть Толстого, однако неизвестно, чтобы он пытался написать его портрет. В этой связи следует отметить ошибочное утверждение, содержащееся в издании «Товарищество передвижных выставок» (Т. 2. М., 1959, стр. 448), в котором с ссылкой на газету «Новое время» (1895, 23 февраля, № 6820) среди работ Серова на XXIII передвижной выставке упоминается портрет Толстого. В рецензии этой газеты речь действительно идет о портрете Толстого, но кисти не Серова, а Н. А. Ярошенко.

Известна одна иллюстрация Серова, исполненная в 1892 г. к рассказу Толстого «Холстомер».

При всей несоизмеримости фигур Серова и Толстого в представлении современников возникали ассоциативные параллели между ними. По свидетельству С. С. Мамонтова, молодое поколение, провожая в последний путь художника, заявляло: «Если Толстой был совестью народной, то наш Серов был совестью русских художников» (С. Мамонтов. За гробом Серова.— «Русское слово», 1911, 25 ноября, № 270). Другие современники считали, что Серов руководствовался в живописи тем же принципом, что и Толстой в литературе, изображая «часто с жестокостью отличительные черты индивидуума» (Marie Kovalensky. Valentin Séroff. Etude sur sa vie et son oeuvre. Bruxelles et Paris, 1913, p. 14). Репин связывает их в другом плане: «Серов, как Толстой, как Чехов, более всего ненавидел общие места в искусстве — банальность, шаблонность» (см. т. I настоящего изд., стр. 38).

[2] 24 апреля 1892 г. С. А. Толстая сообщала своей сестре Т. А. Кузьминской: «Еще времени много берет у меня теперь мой новый портрет. Пишет Серов, большой, масляными красками и удивительно похож. Позирую по три часа в день, и при моей деятельности это очень затруднительно» (не издано; Государственный музей Л. Н. Толстого). Л. Н. Толстой, по словам его сына Сергея Львовича, также находил портрет «очень схожим с оригиналом» (Н. Пузин. Дом-музей Л. Н. Толстого. Музей-усадьба Ясная Поляна. Очерк-путеводитель. Тула, 1968, стр. 31).

Современники не считали, что портрет С. А. Толстой был «испорчен». «Пальма первенства,— писал художественный критик В. Михеев,— <...> принадлежит портрету гр. Толстой, написанному г. Серовым. Этот чуть ли не самый сильный после г. Репина портретист из числа живых действующих портретистов <...> Мы давно не видали так мощно, сочно и характерно написанного портрета, как этот портрет гр. Толстой. Свобода письма и тщательная техника слились в нем нераздельно, яркость красок и характерность изображения напомнили нам лучшие работы в этом роде И. Е. Репина» («Артист», 1894, № 37, стр. 127, 128). Другой известный в то время художественный обозреватель В. Сизов заметил: «Г. Серов выставил портрет гр. С. А. Толстой, отличающийся у художника выразительной лепкой и, вероятно, удачный по сходству» («Русские ведо-

мости», 1894, 23 апреля, № 110). «Наш он» — автор обзора «XXII передвижная выставка» в газете «Московский листок» (1894, 11 мая, № 130), выделяя портрет С. А. Толстой, отмечал, в частности, «особенные претензии» Серова: «художник не хочет удовлетвориться талантливым изображением лица, ему хочется непременно выразить что-то такое во взгляде, чего «до него» никто не умел выражать. И вот получается <...> в данном портрете столь острые, пронзительные по бликам глаза, что на них просто-таки больно глядеть. Я сначала подумал в испуге, уж не случилось ли чего с моими глазами, и поспешил подвести сюда двух-трех знакомых для проверки. Один из них сказал, что ему режет глаза, другой, что колет, и я вполне успокоился лично за себя». Успех портрета С. А. Толстой вызвал и общие замечания о характере художественного мастерства Серова. «Новое время» отмечало: «Это еще молодой художник, но уже обративший на себя внимание. В его портретах всегда много жизни и законченности» (О - в. 22-я Передвижная выставка.— «Новое время», 1894, 19 марта, № 6485). Журнал «Наблюдатель» (1894, № 6, стр. 194, 195) заявлял, что на передвижной выставке есть «весьма удачные» портреты «молодого даровитого г. Серова, который отличается очень строгим рисунком и приятным письмом». И далее журнал сообщал: «В художественных кружках предрекают молодому художнику блестящую будущность и, кажется, теперь уже готовы титуловать его чуть ли не гением».

Репин высоко расценивал художническое дарование Серова и встал на его защиту, когда узнал, что Толстые считают портрет испорченным (см. т. I настоящего изд., письма 10, 12, стр. 49, 50, и прим. 92, 94, стр. 91, 92).

Ныне портрет находится в музее Толстого в Ясной Поляне.

[3] После окончания портрета — 18 мая 1892 г. — С. А. Толстая писала Серову:
«Милостивый государь Валентин Александрович. Благодарю Вас за портрет, посылаю Вам, согласно нашему уговору, шестьсот рублей. Очень жалею, что возникло, против моего желания, маленькое недоразумение, которое, надеюсь, не повлияет на наши хорошие отношения» (Серов. Переписка, стр. 337).

И. Е. ЗАБЕЛИН

Иван Егорович Забелин (1820—1908) — историк и археолог, один из создателей и фактических руководителей Исторического музея в Москве, в котором был товарищем председателя; с 1907 г. — почетный член Академии наук.

В 1892 г. Серов исполнил его портрет. Об отношениях Серова и Забелина ничего не известно, но можно предположить, что они относились друг к другу весьма положительно; в частности, без согласия ученого Серов вряд ли смог бы работать в течение двух с половиной лет в Историческом музее над картиной «Император Александр III с семьей». Там же был написан и портрет С. М. Третьякова. По-видимому, не без участия Забелина Серов в 1894 г. получил заказ на панно на тему Куликовской битвы (см. т. 1 настоящего изд., стр. 37, 38, и прим. 49, стр. 78, 79), а также приглашение участвовать в украшении Московского зала Исторического музея. Как сообщалось в одной газетной заметке, это должны были быть картины «из жизни трех святителей московских; эскизы этих картин сделаны художником Серовым» (Московские новости. — «Новости дня», 1895, 13 сентября, № 4404).

Печатаемые впервые записи Забелина о Серове извлечены из его дневника (отдел письменных источников ГИМ).

Дневниковые записи (1892—1893 гг.)

3 марта 1892 г.

...он <великий князь Павел Александрович> прошел к художнику Серову, что пишет у нас картину[1].

16 февраля 1893 г.

...Вел. кн. <Сергей Александрович>[2] пожелал видеть картину Серова <...> Долго рассматривали. Государь не похож. Государыня так похожа, что не было портрета так похожего, по словам М. П. Степанова и П. В. Жуковского.

<...> Видели мой портрет и нашли его очень суровым. Я сказал, что у меня тогда озабоченность была — так и изобразил художник[3].

14 декабря 1893 г.

Вел. кн. <Сергей Александрович> и вел. кн. <Елизавета Федоровна> <...> пошли к Серову, осматривали его картину. Остались вообще очень довольны[4].

КОММЕНТАРИИ

[1] Речь идет о картине «Император Александр III с семьей». Серов писал ее по заказу харьковского губернского дворянского собрания, пожелавшего отметить спасение царской семьи во время крушения поезда у станции Борки 17 октября 1888 г.

Вначале предполагалось, что К. А. Коровин примет участие в работе над этим групповым портретом. Был даже сделан совместный эскиз. Художник С. А. Виноградов в письме к Е. М. Хруслову сообщал 1 ноября 1891 г., что их общий знакомый — Левченко — «видел эскиз Серова и Кости Коровина (царская семья) у гр. Капниста <харьковский губернский предводитель дворянства> говорит очень хорошо» (Коровин, стр. 218). Однако поездка Коровина в Париж помешала ему принять участие в работе над картиной, и Серов писал ее один.

Работая, он столкнулся с непредвиденными трудностями. Автор одной из первых биографических статей о художнике сообщает: «Приняв заказ, Серов заявил, что ему необходимо писать с натуры. Желание это было встречено с изумлением — как же получить такое разрешение для художника, мало известного в высших кругах. Но Серов упорно стоял на своем и в конце концов ему дали возможность увидеть близко государя и членов фамилии» (Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Валентин Александрович Серов. 1865—1911. Опыт биографии.— «Свободным художествам», СПб., 1912, № 4—5, стр. 8).

Более подробно об истории заказа и создании этого официального группового

портрета см. т. 1 настоящего изд., стр. 208, 209; т. 2 настоящего изд., прим. 4, стр. 261, а также в книге: Грабарь. Серов, «Искусство», стр. 177, 178.

[2] Великий князь Сергей Александрович (1857—1905), брат Александра III, московский генерал-губернатор, один из вдохновителей реакционной политики царизма, был убит эсером И. П. Каляевым.

Насколько он был одиозной фигурой, можно судить по отзыву другого представителя царской семьи: «Великий князь Сергей Александрович сыграл роковую роль в падении империи и был отчасти ответственен за катастрофу во время празднования коронации Николая II на Ходынском поле, в 1896 году. При всем желании отыскать хотя бы одну положительную черту в его характере, я не могу ее найти. Будучи очень посредственным офицером, он тем не менее командовал лейб-гвардии Преображенским полком, самым блестящим полком гвардейской пехоты. Совершенно невежественный в вопросах внутреннего управления, великий князь Сергей был тем не менее московским генерал-губернатором, пост, который мог бы быть вверен лишь государственному деятелю очень большого опыта. Упрямый, дерзкий, неприятный, он бравировал своими недостатками, точно бросая в лицо всем вызов» (Вел. кн. Александр Михайлович. Из «Книги воспоминаний». Царская семья.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1933, № 3, 14 января, стр. 2).

[3] В одной из посмертных статей о Забелине есть замечание о его портрете: «От всей фигуры этого могучего старика, с его длинной крестьянской бородой и белыми волосами в скобку, веет Русью. Старой Русью.

Смотришь на его портрет и ловишь себя на вопросе:

«А в чем он одет, этот «дядя Влас, старик седой»? «В армяке? С открытым воротом, с обнаженной головой»?

И если бы кто-нибудь сказал, что он носил сюртук, я не поверил бы.

Стильная фигура.

Его любимый XVII век наложил свою окраску на умное, нет — мудрое, былинное лицо его.

Каков он на портрете, таков и в рассказах людей, близко его знавших» (А. Панкратов. Истинно русский человек.— «Русское слово», 1909, 4 января, № 3).

Сам Серов, по словам Грабаря, «считал удавшимся» этот портрет (Грабарь. Серов, «Искусство», стр. 132).

Ныне портрет находится в ГИМ.

[4] До отправки этого произведения харьковскому губернскому дворянскому собранию оно экспонировалось в Москве. Газета «Московские ведомости» (1894, 23 апреля, № 110) оповестила об этом своих читателей заметкой: «Императорский Исторический музей в субботу, 23 апреля, будет открыт по случаю выставки картины художника Серова — «Августейшее семейство». Картину можно будет осматривать включительно до понедельника, 25 апреля. Она привлекает много публики». Другая газета в своем сообщении о выставке картины указывала, что «талантливый молодой художник» писал это огромное полотно $2^1/_2$ года, и написано оно блестяще в смысле техники и

сходства» (Выставка картины г. Серова.— «Новости дня», 1894, 23 апреля, № 3898).

В одном из писем к жене Серов сообщает об отношении царской семьи к портрету во время официальной церемонии в Борках: «Ну-с, так вот, в сущности, ничего любезного от государя я сам не слышал <...> Граф <Капнист> рассказывал, что когда государь вошел, сказал: «Михаил как живой», затем, «а против перчатки протестую». Графиня говорит, что государыня говорила Ксении, что papá (т. е. государь) очень хорош и ты (Ксения). Ксения же заявила, что эскиз с натуры лучше. Наследник и Георгий не понравились. С чем я совершенно согласен. Да, так повторяю, с мнениями их я совершенно согласен, но я ждал, что мне скажут что-нибудь этакое любезное, что мол хорошо, но жаль, что не кончено, а не просто не кончено (или это быть может подразумевалось). Граф поздравлял с успехом, дворяне тоже. Да, я должен тебе сказать, что дворянство вообще очень довольно и заявляли свое удовольствие еще до прибытия государя. Военные чины и полиция — этого народу там перебывало тьма во время установки картины, чрезвычайно довольны <...> Был там и Зичи и Маковский. Картина им обоим нравится, так по крайней мере они заявляли и поздравляли.

Да, подведя итоги, пожалуй, все-таки можно сказать, что так называемый успех был. Только двух я заметил, которые ругались» (Серов. Переписка, стр. 136, 137.— В этом издании письмо ошибочно помечено 16 июня 1895 г., правильно — 16 июня 1894 г.). Грабарь утверждает, что к портрету «автор относился как к нудному заказу», исполняя его (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 333).

В пространных сообщениях печати о церемонии в Борках промелькнуло одно упоминание о портрете: «...их величества и их высочества направились к павильону г.г. дворян <...> В павильоне их величествам была представлена графом Капнистом картина художника Серова. Их величества и их высочества, обозревая ее, изволили пить чай и кушать фрукты, удостаивая милостивым разговором присутствующих» («Южный край», 1894, 15 июня, № 4617).

Портрет Александра III с семьей находится в Харьковском художественном музее.

В 1894 г. Серов исполнил повторение фигуры Александра III с этого группового портрета.

М. К. МОРОЗОВА

Маргарита Кирилловна Морозова (1873—1958), урожденная Мамонтова,— пианистка, действительный член московского отделения Русского музыкального общества, а в 1907—1909 гг. и член его дирекции. Жена М. А. Морозова.

Морозова занимала видное положение в культурных кругах дореволюционной Москвы. Обладая обширными средствами, она субсидировала ряд изданий либерально настроенной интеллигенции: в 900-х гг. была владельцем издательства «Путь» и издателем журнала «Московский еженедельник». По словам Андрея Белого, хорошо знавшего Морозову в 1905—1912 гг., «смерть ее мужа, М<ихаила> А<брамовича>,— начало для нее новой эры; до нее — она дама с тоской по жизни; а после — в Швейцарии — деятельная ученица А. Скрябина, даже отчасти (в одном лишь этапе) — последовательница; вернувшись в Москву, она — впопыхах, в поисках идеологий, часто нелепых, но часто и колоритных; в ней Ницше, Кант, Скрябин, Владимир Соловьев встречались в нелепейших сочетаниях; будучи совершенно беспомощной, не умея разобраться ни в одном из идейных течений, которые подняли в ней вихрь вопросов без возможности ей разрешить любой <...> я ее помню в разговоре со многими; разговор с каждым кончался ее полным согласием: с каждым; выслушав, например, декадента, она вспоминала что-нибудь из напетого ей противниками декадентства и приводила это возражение не от себя, а от — «что говорят»: разумеется, возражения такого рода уничтожались мгновенно перед ней <...> разговор неизменно кончался беспомощным: «Да, да, конечно» <...> Ища самоопределения и не будучи в состоянии решить, в какую сторону направить ей интересы (в сторону ли искусства, в сторону ли философии, в сторону ли общественности), она приглашала не соединимые, вне ее дома не встречавшиеся элементы: для «дружеских», интимных чаев с музыкой и разговорами <...> салон Морозовой функционировал до самого моего отъезда за границу в 1912 году» (Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, стр. 460—462). Один из современников считал, что «Морозовские» собрания были, несомненно, крупным московским достижением. В развитии философской и отчасти религиозной мысли в Москве они сыграли весьма значительную роль» (П. А. Бурышкин. Москва купеческая.

Нью-Йорк, 1954, стр. 293). По словам того же мемуариста, Морозова была выведена Вл. И. Немировичем-Данченко в пьесе «Цена жизни» «в карикатурном, но не слишком злом виде» (там же, стр. 124).

Когда в 1907 году М. Н. Ермолова была вынуждена временно покинуть сцену Малого театра, Морозова обратилась к ней с письмом, в котором благодарила за просветительную силу ее искусства. В ответ Ермолова писала 6 марта 1907 г.: «Меня бесконечно радует, что в вас я нашла оценку чистого искусства, которому я служила всю свою жизнь» (Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., «Искусство», 1955, стр. 203). В 1910 г. Морозова принесла в дар Третьяковской галерее коллекцию картин русских и французских художников, собранную ее мужем. Этот акт вызвал в московской печати много благодарных откликов. П. П. Муратов счел пожертвование Морозовой для Третьяковской галереи как «решительный шаг вперед на пути от музея русского искусства к музею европейского искусства XIX-го и XX-го веков». (П. Муратов. Новый дар Третьяковской галереи.— «Московский еженедельник», 1910, № 13, стр. 42).

Морозова знала Серова около пятнадцати лет. За это время Серов исполнил портреты многих ее родных и членов семьи и незадолго до смерти начал писать ее портрет. Если вспомнить, что Серов часто бывал в ее доме, неоднократно портретировал ее близких (как мы знаем, ему было не безразлично, с кого писать портреты), а в период материальных затруднений обращался к ней за помощью,— можно предположить доброжелательство и симпатию в отношениях Серова и Морозовой. Это подтверждается также и отношением Морозовой к семье Серова. Когда после смерти художника возник вопрос об общественной помощи его семье, то близкие к Серову люди, в том числе Морозова, путем взносов образовали капитал, который обеспечивал ее материальное будущее (см. т. 1 настоящего изд., стр. 273, и прим. 71, стр. 302).

В 1957 г., то есть за год до своей смерти, Морозова написала воспоминания, в которых немногословно рассказала о своих встречах с художниками Врубелем, К. Коровиным, Серовым, Суриковым, Переплетчиковым и другими.

Воспоминания Морозовой напечатаны в журнале «Художник» (1966, № 1, стр. 35, 36).

В. А. Серов

...Приблизительно с 1898 г. до 1903 г., т. е. до ранней смерти моего мужа Михаила Абрамовича Морозова[1], у нас каждое воскресенье к 2-м часам дня, к завтраку, собирались русские художники, которых мой муж очень любил и произведения которых он все время покупал[2]. Чаще всех

бывали: В. А. Серов, К. А. Коровин, В. И. Суриков, А. М. Васнецов, В. В. Переплетчиков, С. А. Виноградов, Архипов, Досекин. Изредка приходили М. А. Врубель, В. М. Васнецов, И. С. Остроухов, Паоло Трубецкой, живший в Петербурге, и П. В. Жуковский, сын нашего русского поэта В. А. Жуковского.

Из всех бывавших у нас художников мой муж особенно любил Серова. Действительно, Серов был умен и хотя говорил очень мало и тихо, но каждое слово его было всегда продуманно, а главное, правдиво и метко. Когда он еще не составил себе мнения или просто не хотел высказаться, то он молчал. Часто самое молчание его было очень выразительно; он молчал, но поглядывал сбоку насмешливо и значительно своими небольшими, но говорящими глазами. Внешность его очень всем нам нравилась: маленький, широкий и коренастый, с умным, глубоким взглядом. Он внушал доверие к себе, ему нельзя было не верить. Он писал портрет моего мужа, а потом всех моих детей, и я много наблюдала его за работой.

Работал он удивительно медленно, тяжело, постоянно переделывал, снова начинал и, видимо, часто сомневался и искал. Это его в самом себе раздражало, ему хотелось бы все разрешать легко, одним штрихом «одним мазком», «как Костя Коровин»,— так он как-то при мне говорил про себя, но так у него не выходило. Его натура не была такой живой, артистической, легкой, подвижной и восприимчивой к внешней красоте, как натура Коровина.

Наоборот, у Серова совсем не было никакой фантазии, он был настоящим реалистом. Тяжелой его чертой был какой-то юмористический пессимизм по отношению к людям. Он своим наблюдательным, трезвым взглядом видел в каждом человеке, а особенно в том, которого он в данный момент изображал, карикатуру. Большей частью, перед тем как начать писать портрет, он писал карикатуру. Редко можно было почуять в его портрете доброе и простое отношение к изображаемому им человеку. Детей он всегда писал особенно хорошо, что и понятно. Например, портрет моего сына Мики, висящий теперь в Третьяковской галерее, был в этом смысле особенно удачен[3]. Когда Серов писал этот портрет, то он был очень хорошо и добродушно настроен. Однажды, после сеанса с Микой, которому в то время было четыре года, Серов мне говорил с очень значительным и шутливо-серьезным видом, что он слышал сегодня от Мики рассказ о «папа-леопард и мама-леопард». Этот рассказ очень рассмешил Серова.

Серова я всегда немного побаивалась и смущалась, несмотря на мое большое уважение к нему и на то, что он мне очень нравился. Мне даже не хотелось, чтобы он писал мой портрет, так как я знала, что он таких «дам» недолюбливал. Только в самом конце его жизни мы как-то разговорились и решили, что он все-таки напишет мой портрет. Он начал пи-

сать, сделал несколько полотен какой-то импрессионистской манерой, вроде точек или штрихов, причем говорил, что хочет меня изобразить так, чтобы я шла, говорила и улыбалась. К сожалению, на этом все дело и кончилось, так как Серов внезапно скончался[4].

Когда мой муж, за неделю до своей смерти, слег, то последний гость, который от нас ушел, так как это было воскресенье, когда у нас собирались, был Серов. Через два дня после этого сам Серов внезапно захворал и был в течение полугода между жизнью и смертью. Он поправился, однако это заболевание, по-видимому, подорвало его сердце и привело его к внезапной смерти через восемь лет.

Мне хотелось бы отметить еще одну черту характера Серова. Когда, после кончины моего мужа, Серов так страшно хворал, то он просил меня, через одну нашу общую приятельницу, одолжить ему довольно крупную сумму, которую он вернет мне, когда поправится и начнет работать. Действительно, положение его многочисленной семьи было очень тяжелым ввиду его продолжительной болезни. Зная симпатию моего мужа к Серову, мне очень хотелось сделать для него все, что я могла. Я сейчас же поехала в больницу, где он лежал, и отвезла ему деньги, чтобы он успокоился.

Когда я была в больнице, то Ольга Федоровна, жена Серова, приоткрыла дверь в соседнюю комнату, и я увидела лежащего Серова. Я с трудом удержалась, чтобы не вскрикнуть, так страшен и неузнаваем был тот, который лежал передо мной. Я бы никогда его и не узнала, так он изменился.

Прошло года два, и Серов стал заходить ко мне и возвращать мне деньги. Это длилось довольно долго, и я даже забыла, сколько он мне вернул, а он все настойчиво заходил и безмолвно клал передо мной конвертик с деньгами, хотя ему это наверно было очень нелегко. Мне ничего не оставалось, как брать их. Я несколько раз пробовала протестовать, отодвигать этот конвертик и вступать с ним в пререканья, но он слушать не хотел моих слов и даже, как-то яростно стукнув по столу этим конвертом с словами «нет-с», нет-с», заставлял меня замолчать и покориться. По этому факту можно судить о серьезности и принципиальности характера Серова.

КОММЕНТАРИИ

[1] Михаил Абрамович Морозов (1870—1903) — московский миллионер, один из владельцев так называемой Тверской мануфактуры, коллекционер.

По образованию историк, Морозов был автором монографии «Карл V и его время» (М., 1894), книги «Спорные вопросы западно-европейской исторической науки» (М., 1894) и романа «В потемках» (М., 1903), весь тираж которого был уничтожен по решению комитета министров. Одно время он сотрудничал в газете «Новости дня» и журнале «Северный вестник», помещая в них под псевдонимами Михаил Юрьев или М. Ю. статьи, написанные «всегда с огоньком, с оригинальностью в стиле» (М. А. Морозов. Некролог.— «Исторический вестник», 1903, № 12, стр. 1148, 1149). В. В. Переплетчиков отмечал, что «он держится направления в своей критике — ругательного, он — критик-озорник» (не издано; ЦГАЛИ). Некоторые высказывания Морозова приводятся в этом издании (см. т. 1 настоящего изд., стр. 135, 365; т. 2 настоящего изд., прим. 8, стр. 488).

Морозов занимал ряд видных общественных должностей и в их числе казначея Московской консерватории. В художественных кругах Москвы Морозов был известен как коллекционер, увлекавшийся русской и французской живописью новейшего времени. По словам Дягилева, Морозов «относился к своей задаче коллекционера с большой любовью и тонким чутьем» (М. А. Морозов. <Некролог>.— «Мир искусства», 1903, № 9, стр. 100). То, что он собрал, в наши дни считается шедеврами изобразительного искусства. В коллекции Морозова было 83 полотна, в числе их авторов — В. и А. Васнецовы, Врубель, Головин, К. и С. Коровины, Левитан, Серов («Портрет М. А. Морозова», «Осень»), Суриков. Из французов были представлены Ван Гог, Гоген, Дега, Э. Манэ, К. Монэ, Ренуар, Тулуз-Лотрек.

Культурная деятельность Морозова была известна сравнительно немногим современникам, для широких слоев населения Морозов был богатейшим фабрикантом-мануфактуристом, нещадно эксплуатировавшим рабочих. «С именем М. Морозова,— указывается в одной публикации о Тверской мануфактуре,— связывается его упорное стремление ликвидировать все завоевания, которых добились морозовские рабочие после большой забастовки 1885 года. Он выступает противником учреждения театра и чайной для рабочих, он против постройки новых казарм <т. е. общежитий>, руководимое им правление отказывает пострадавшим на фабрике рабочим даже в том грошовом пособии, которое некоторым из них выплачивалось до этого времени» (Н. Журавлев. Из росписи личных расходов фабриканта М. А. Морозова.— «Красный архив», 1937, № 4 (83), стр. 225). В 1897 и 1899 гг., когда Морозов был главой правления мануфактуры, произошли крупнейшие забастовки рабочих.

Помимо этого, по словам П. А. Бурышкина, Морозова знали еще «по сказочному даже для Москвы» карточному проигрышу: в одну ночь в Английском клубе он проиграл табачному фабриканту М. Н. Бостанжогло более миллиона рублей (П. А. Бурышкин. Москва купеческая. Нью-Йорк, 1954, стр. 123, 124).

В начале 1902 г. Серов написал портрет Морозова (ГТГ). См. т. 1 настоящего изд., стр. 168, и прим. 11, стр. 177. За портрет, как это видно из записи расходов Морозова, Серов получил 1000 рублей («Красный архив», 1937, № 4 (83), стр. 227).

[2] Б. Н. Терновец относит начало встреч художников в доме Морозова к более раннему времени — 1893—1894 гг. (Б. Терновец. И. А. Морозов.— «Среди коллекционеров», 1921, № 10, стр. 38).

[3] Мика — Михаил Михайлович Морозов (1897—1952) — известный советский шекспировед.

Его портрет Серов написал в 1901 г. (ГТГ).

В 1965 г. Серов исполнил рисунки с него, а также с других детей Морозовых—Юры и Маруси Морозовых. Эти рисунки экспонировались в 1909 г. на выставке «Салон», и критики считали их наиболее удачными среди других работ художника (А л. К о н д р а т ь е в. Салон 1909 г. Письмо из Петербурга.— «Голос Москвы». 1909, 9 января, № 6; А. Ш. Салон.— «Вечер», 1909, 9 января, № 213).

[4] Морозова в своих воспоминаниях уточняет: «...портрет остался незаконченным, но я никак не представляла себе, что он так похож и даже почти закончен. В этом я убедилась недавно, в 1949 году, когда я случайно увидала фотографию с него и узнала, что он находится в Днепропетровском музее...» (Г р а б а р ь. Серов. «Искусство», стр. 342).

Существует также карандашный набросок портрета Морозовой (Государственный литературный музей).

М. К. ТЕНИШЕВА

Мария Клавдиевна Тенишева, княгиня (1867—1928), урожденная Пятковская, в первом браке Николаева,— выдающийся деятель в области русской культуры и искусства. По словам С. А. Щербатова, «то была одна из самых незаурядных женщин», но «неустойчивого и даже несколько взбалмошного нрава, широко образованная и начитанная, властолюбивая, с большими запросами и безусловно с искренней любовью к искусству» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 49).

Значительные средства ее второго мужа — князя В. Н. Тенишева — позволили Марии Клавдиевне тратить немалые суммы на организацию школ, художественных студий и различных мастерских прикладного искусства, а также на помощь художникам и на поддержку их различных начинаний. В частности, она вместе с С. И. Мамонтовым субсидировала издание журнала «Мир искусства».

О ее коллекции можно судить по «Каталогу выставки коллекции рисунков и акварелей княгини Марии Клавдиевны Тенишевой в залах Поощрения художеств» (СПб., 1897). На эту выставку откликнулся журнал «Нива»: «Если, вообще, картина есть луч жизни или природы, преломившийся чрез призму души художника, то частная коллекция картин есть луч искусства, преломившийся через призму вкуса коллекционера. И надо отдать справедливость кн. Тенишевой — призма ее вкуса дает очень красивый, изящный спектр. Выбор сделан с большим пониманием красоты и чувства меры <...> эта коллекция заслуживает всяческой похвалы и внимания, и, не останавливаясь на отдельных картинах, достаточно сказать, что тут почти все картины писаны знаменитыми или известными художниками; достаточно назвать имена Айвазовского, Александровского, Бартельса, Бенуа, Брюллова, Буше, Гаварни, Грёза, Делароша, Ендогурова, Зичи, Калама, Кившенко, Крамского, Маковского, Мейсонье, Менцеля, Репина, Тинторетто, Фортуни, Шишкина, Федотова...» («Нива», 1897, № 11, стр. 260, 261).

В 1894—1904 гг. Тенишева содержала в Петербурге художественную студию, руководителем которой был Репин. А. П. Остроумова-Лебедева видела в существовании этой студии «главную» заслугу Тенишевой (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 122). Позже она устроила такую же студию в Смоленске. Репин в статье «Нужна ли школа искусств в Тифлисе?» писал: «...необходимо основать художественный оазис. Начало ему положит рациональная школа-студия, какие были в Италии во времена расцвета искусства. Недели две назад в Смоленске княгиня М. К. Тенишева открыла такую студию-школу. Она сама училась живописи в Париже в школе Жюльена и Бенжамен-Констана, присмотрелась к организации других, в том же роде частных школ, которых так много теперь в Париже, и устроила смоленскую студию, приняв во внимание и наши местные условия» (Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. СПб., 1901, стр. 255, 256).

Тогда же в своем смоленском имении Талашкино Тенишева организовала сельскохозяйственную школу для детей местных крестьян. В ней, помимо специальных предметов, преподавались ремесла и прикладные искусства, и это со временем привело к созданию мастерских по керамике, резьбе по дереву, рисованию и вышиванию. В 1904 г. в работах Талашкинских мастерских по вышиванию принимало участие около 2000 крестьянок из более чем 50 деревень (см. «Мир искусства», 1904, № 1, стр. 29). Впоследствии, на чужбине, вспоминая о своей просветительской работе среди крестьянства, Тенишева говорила, что в русском народе «в массе много способных и даже талантливых <...> верю, что в нем вся будущность России, нужно только честно направить его силы и способности» (М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Париж, 1933, стр. 251). В тогдашней печати деятельность Тенишевой оценивалась высоко: «В смысле возрождения прикладного русского стиля она сделала очень много. Заслуги ее в этом отношении — громадны» (Н. Брешко-Брешковский. В сказочном царстве.— «Новый мир», 1905, № 23, стр. 266).

Отнюдь не умаляя заслуг Тенишевой перед русским искусством, следует учитывать, что во всех ее делах самое непосредственное участие принимали выдающиеся живописцы. В Талашкине, этом «смоленском Абрамцеве», как называли его современники, в разное время жили и плодотворно работали В. Васнецов, Врубель, К. Коровин, Малютин, Рерих, Серов и многие другие. Редкая доброжелательность Тенишевой и ее готовность поддержать любое художественное начинание создали в Талашкине такую творческую атмосферу, в которой его обитатели с большим самозабвением работали в живописи, прикладном искусстве и зодчестве. Как утверждает Игорь Белогорцев, автор книги «Талашкино» (Смоленск, 1950), Серов и В. Васнецов «работали над совершенствованием талашкинских орнаментов на темы русской былинно-сказочной старины» (стр. 10). В той же книге сообщается: «Душою талашкинской самодеятельности обычно были Васнецов, Серов и Врубель <...> Серов и Врубель любили литературные дискуссии, устраивавшиеся в узком кругу гостей <...> Серов иногда привозил Ф. И. Шаляпина <...> Серов и В. Васнецов много времени уделяли мастерским. Они помогали советами и указаниями вышивальщицам и кружевницам» (стр. 87—89.— Эти сведения о деятельности Серова в Талашкине нуждаются, однако,

в документальном подтверждении). Рерих, посетивший Талашкино в 1903 г. (впоследствии он там работал), писал: «Такие уголки, как Талашкино,— настоящие устои национального развития мысли и искусства; сколько самобытности они могут пролить на обедневший ее народ русский» (Николай Рерих. Старина.— «Новое время», 1903, 23 декабря, № 9988). Такое же мнение высказал Грабарь: «Талашкино наравне с Абрамцевым были самыми известными и значительными пунктами дореволюционной России, где ряд славнейших русских художников прошлого <...> с большим успехом работал над возрождением народного искусства применительно к быту и потребностям современной жизни. Их деятельность в этом направлении дала толчок к возрождению народно-русского искусства» (письмо к председателю Смоленского облисполкома от 3 августа 1946 г.— Игорь Белогорцев. Талашкино. Смоленск, 1950, стр. 43, 44).

В 900-х годах Тенишева основала в Смоленске Историко-этнографический музей. Один из журналов тех лет сообщал, что в музее была богатая коллекция икон, в числе которых имелись даже иконы XII века греческого письма. Представлял интерес также отдел русских музыкальных инструментов (см. «Художественно-педагогический журнал», 1911, № 11, стр. 152). В 1911 г. Тенишева передала музей в дар Московскому археологическому институту.

Позже, уже во Франции, Тенишева увлеклась эмалью, основательно изучив ее историю и технику. Однако, как замечал С. А. Щербатов, она «не смогла применить своих глубоких познаний и подлинного мастерства для осуществления какого-либо выдающегося художественного произведения» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 50).

Современники отдавали должное свершениям Тенишевой. Художник И. Я. Билибин писал в ее некрологе: «Всю свою жизнь она посвятила родному русскому искусству, для которого сделала бесконечно много и смерть эта увела от нас одного из русских патриотов первой величины <...> Я беру перо, чтобы только в нескольких надгробных словах сказать о горечи утраты крупного деятеля русского искусства и бесконечно милого мне человека» (И. Билибин. Памяти М. Кл. Тенишевой.—«Возрождение», Париж, 1928, 19 апреля, № 1052); см. также статью: С. Кондаков. Кн. Тенишева.— «Возрождение», Париж, 1930, 6 марта, № 1738).

Тенишева написала и подготовила к изданию несколько книг: сборник «Талашкино. Изделия мастерских кн. М. К. Тенишевой» (СПб., 1905); альбом «Broderies des paysannes de Smolensk exécutées sous la direction de la Princesse Ténichev» (Paris); «Эмаль и инкрустация» (Прага, 1930); «L'art russe. Les émaux champlevés de la Princesse Marie Ténichev. Texte par Denis Roche» (Paris); «Впечатления моей жизни» (Париж, 1933).

В последней книге (на стр. 280, 281) она весьма кратко рассказала о своем знакомстве с Серовым и сообщила некоторые сведения о том, как художник создавал ее портрет.

Из книги «Впечатления моей жизни»

В то время, как еще только зарождался «Мир искусства», я позировала Серову для портрета масляными красками. Серов понял мой характер, придал мне непринужденную позу, очень мне свойственную, и, казалось, удача будет полная. Однажды во время сеанса влетел Дягилев и с места в карьер напал на Серова, стал смеяться, что тот пишет даму декольте при дневном освещении. Это было до того неожиданно и с первого взгляда так смело, что Серов смутился и, поддавшись его влиянию, внушению, тут же зажег электрическую лампу с желтым абажуром. Эта перемена освещения дала мне желтый рефлекс на лице и совершенно убила удачный колорит портрета. Но, несмотря на желтизну лица, мне все-таки очень нравился этот портрет, и, когда он был готов, я повесила его в кабинете мужа[1] в его отсутствие. Вернувшись и увидав его, муж пришел в такое негодование, что приказал вынести его вон, и сделал мне снова самую тяжелую сцену, говоря, что предпочитает видеть на своих стенах олеографию, нежели такие карикатуры[2].

Когда Серов, увидав князя и не дождавшись от него ни одного любезного слова, сам вызвал его на разговор о портрете, князь очень сухо ответил ему:

— Позвольте мне не высказываться. Когда человек молчит, это значит, что он не хочет сказать чего-нибудь неприятного.

С тех пор Серов сделался моим отъявленным врагом, несмотря на то, что я лично всегда ценила его талант и приветливо встречала его. Он никогда не мог простить мужу его слов и совсем не по-рыцарски вымещал их на мне.

КОММЕНТАРИИ

[1] Вячеслав Николаевич Тенишев, князь (1843—1903),— камергер, почетный член совета торговли и мануфактур. По образованию инженер путей сообщения, Тенишев одно время служил на железных дорогах, затем участвовал в разных коммерческих и банковских предприятиях. Его жена писала о нем: «Это был человек с железной волей, сильный духом. Он мягко, без малейшего усилия, умел заставить говорить и делать, что хотел. Его считали крупным дельцом, умным, решительным человеком, создавшим

много крупных коммерческих предприятий, между прочим, он был душой и организатором акционерного общества Брянских заводов» (М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Париж, 1933, стр. 108). С 1886 г. Тенишев выступил на общественном и научном поприщах, опубликовав ряд работ: «Математическое образование и его значение», «Деятельность человека» и другие. В 90-х гг. он стал интересоваться этнографией России. В 1896 г. напечатал программу собирания этнографических сведений о крестьянах Центральной России и учредил для этого этнографическое бюро. Этнографическая деятельность Тенишева была довольно значительной и ценилась современниками. Газета «Русские ведомости» (1903, 30 апреля, № 117) в некрологе о нем писала, что в его лице «русская этнография утратила одного из преданных ей деятелей». В 1895 г. Тенишев основал в Петербурге реальное училище. В 1900 г. он был генеральным комиссаром русского отдела на Всемирной выставке в Париже.

[2] Современники увидели портрет М. К. Тенишевой на Международной выставке 1899 г. в Петербурге. Печать восприняла его сдержанно: «Портрет кн. Тенишевой,— писал П. Н. Ге,— не может быть отнесен к числу лучших портретов г. Серова. Судя по колориту, он, можно предполагать, написан при электрическом освещении. Тени и световые пятна резко отделяются на нем друг от друга» (П. Ге. Художественные выставки.— «Жизнь», 1899, № 4, стр. 219, 220). Другой критик считал, что этот портрет «недурный по сходству», но что в нем «много недосказанного и неопрятно написана шея и декольте <...> В этом видно не мастерство, а скорее небрежность, которая в иных случаях и у мастера оставляет неприятное впечатление. Конечно, от этого портрет не утратил всех своих достоинств, но он, быть может, выиграл бы, если бы этого не было» (Н. Кравченко. Международная выставка в школе Штиглица.— «Новое время», 1899, 4 февраля, № 8240).

Ныне портрет — в Смоленском областном краеведческом музее.

Кроме портрета, Серов исполнил в масле эскиз, который несмотря на его неоконченность считался «замечательным», «еще более ценным», чем сам портрет (Лолий Львов. Малое и большое Талашкино. К десятилетию кончины его создательницы кн. М. К. Тенишевой.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1938, № 40, стр. 12). Эскиз находится в частном собрании за границей.

Помимо Серова, портреты Тенишевой писали Репин, Коровин, Рерих и др., см.: Л. С. Журавлева. К столетию со дня рождения М. К. Тенишевой (историко-биографический очерк).— «Материалы по изучению Смоленской области». Выпуск VII. М., 1970, стр. 360—374. Эта статья — первое серьезное сообщение о Тенишевой в нашей искусствоведческой литературе.

Ф. И. ШАЛЯПИН

Федор Иванович Шаляпин (1873—1938) был знаком со многими выдающимися художниками своего времени. С некоторыми из них он близко сошелся, но дружеские отношения связывали его лишь с К. Коровиным и Серовым.

Знакомство Шаляпина и Серова произошло, по-видимому, в 1896—1897 гг., когда Шаляпин стал выступать в Частной опере в Москве. Именно тогда Серов исполнил углем и мелом его портрет, на котором имеется надпись: «Шаляпину на память от В. С<ерова>». Вскоре их знакомство переросло в большую дружбу, длившуюся около пятнадцати лет.

Общение Шаляпина с художниками и прежде всего с Серовым имело для артиста, тогда еще только начинавшего свою сценическую деятельность, самое благотворное значение. Вспоминая Шаляпина тех лет, Станиславский передал следующую характерную сценку: «Как-то на вечеринке я сидел с Мамонтовым, и мы издали наблюдали молодого Шаляпина, находившегося в кругу больших мастеров; там были Репин, Серов и др. Он слушал их с жадностью, стараясь не проронить ни единого слова. Мамонтов толкнул меня и сказал: «Смотри, Костя, как он жрет знания» (Шаляпин, т. 2, стр. 146). Сам Шаляпин не раз открыто признавал, какую большую роль в его творческой биографии сыграли художники, из которых он «наиболее» выделял Врубеля, Коровина и Серова. Они не только сделали очень многое, чтобы расширить культурно-художественный горизонт Шаляпина, но помогали ему в создании полноценных сценических образов. Советы художников касались даже общих вопросов актерского искусства, и Шаляпин неизменно к ним прислушивался. К. С. Станиславский утверждал, что «именно Серов и Коровин натолкнули Шаляпина на отчетливое произношение слов в опере. После премьеры «Демона» они бранили его. «Да ты понимаешь, что поешь?» — говорили они ему, заставляя проникнуть в смысл произносимых слов» (Г. Кристи. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952, стр. 50).

Один из прижизненных биографов Шаляпина, Э. А. Старк, отмечал большое влияние художников на артиста: «Общение с художниками имело для Шаляпина значение исключительно выдающееся, и это дает нам ключ к уразумению того, почему всякий

образ, который дает на сцене Шаляпин, будь он исторический, бытовой или фантастический, так продуман, помимо своего внутреннего содержания, с чисто живописной стороны, почему каждый жест так пластически закончен. Лица, работавшие в ту пору <в Частной опере С. И. Мамонтова> рядом с Шаляпиным, рассказывают, что он любил советоваться особенно с художниками и принимал близко к сердцу главным образом их указания. Это очень любопытная черта для характеристики отношения Шаляпина к своему делу и тех приемов, с какими он подходил к исполнению всякой новой для него роли. Шаляпин не принадлежит к числу тех натур, которые могут вдохновляться, сидя в четырех стенах кабинета, перелистывая страницы книг и перебирая листы гравюр. Ему этого мало, такой способ изучения кажется ему недостаточно плодотворным, и он везде ищет живую натуру, гонится за живым, образным словом. Музыкальная сторона дела вся изучена; в мозгу, сначала в ряде неясных отрывков, слагаются представления о душевных переживаниях лица, которое нужно изображать; остается найти для них вполне подходящую живописно-пластическую форму. Вот тут-то художник и является как нельзя более кстати. Он тоже мыслит образами, и чем он талантливее, чем оригинальнее его творческая индивидуальность, тем и образы, проносящиеся в его воображении, ярче, самобытнее, красочнее. Иногда художнику достаточно дать намек, чтобы другой художник, как в данном случае Шаляпин, сразу ухватил его значение и воплотил в осязаемой форме. Такие яркие, непохожие друг на друга художники, как Поленов, Серов, Коровин и Врубель, естественно, должны были оказать громадное влияние на восприимчивого Шаляпина <...> Не будет преувеличением сказать, что Шаляпина просто невозможно мыслить вне тех исканий в области декоративной живописи, к которым с таким жаром влеклись художники, работавшие для Мамонтова <...> Шаляпин во всех своих ролях вполне сливался с тем красочным фоном, что создавался вокруг него руками художников, стремясь к возможно более полному соответствию между этим фоном и тем историческим или бытовым образом, который творился на сцене артистом» (Эдуард Старк (Зигфрид). Шаляпин. Пг., 1915, стр. 50, 51).

Художники оказывали Шаляпину помощь и в решении внешнего облика персонажа. В этой связи любопытны слова Н. И. Комаровской: «Важное место в поисках образа роли занимал сценический грим. Несовершенство общепринятых приемов грима не удовлетворяло художников. Шаляпин отлично рисовал, и это помогало Серову и Коровину дать ему несколько уроков «живописи на лице». Впервые была применена и гримировка рук. «Руки эпохи»,— так определял Коровин необходимость придавать рукам внешнюю характерность» (Н. И. Комаровская. О Константине Коровине. Л., 1961, стр. 68, 69).

По словам Шаляпина, Серов создал грим и костюмы для Варяжского гостя из «Садко» и Олоферна из «Юдифи» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 278—280, прим. 2 и 5, стр. 283—285). Шаляпин говорил: «Я всегда ратовал за привлечение в театр художников. Говорят, что декорации отвлекают внимание от артистов. Но разве хорошая музыка отвлекает взор от игры исполнителей. Никогда живопись не подавит актера, ибо сцена — единственное искусство, которое может воплотить в себе одновременно много видов искусства. Хорошие декорации, стильный грим, музыка — все

вместе может дать один прекрасный величественный аккорд» (Ф. И. Шаляпин об искусстве и о самом себе.— «Биржевые ведомости», 1913, 17 декабря, № 13910).

Отношения Шаляпина и Серова не ограничивались театральными интересами. Они любили общество друг друга и с удовольствием вместе отдыхали в деревне у Коровина. По словам И. Ф. Шаляпиной, «после Алексея Максимовича Горького Федор Иванович больше всех своих друзей любил Серова — за его принципиальность и человеческое достоинство» (Шаляпин, т. 1, стр. 602). Да и сам Федор Иванович посвятил Серову немало проникновенных строк в своих воспоминаниях.

Такие же глубокие чувства симпатии питал и Серов к Шаляпину. Достаточно напомнить, что редко кого рисовал художник так часто, как Шаляпина. Насчитывается свыше двадцати работ, написанных с него Серовым. Наиболее яркие из них — это упоминавшийся выше портрет 1896—1897 гг., акварельный портрет 1904 г.— «удивительный, гениальный», как выразился о нем один рецензент (А. К. Выставка «Союза русских художников».— «Русь», 1904, 31 декабря, № 381), портрет 1905 г. (о нем см. т. 2 настоящего изд., прим. 7, стр. 285) и портрет 1904 г., исполненный совместно с Коровиным.

Увлечение Шаляпина изобразительным искусством, в котором он проявил большие способности, пришло к нему, по словам Н. И. Комаровской, в результате знакомства с Серовым: «Шаляпин долго присматривался к работе Серова и как-то, присев рядом с ним, тоже начал рисовать. Терпеливо, день за днем, учился он у Серова рисунку и очень скоро достиг совершенства, что часто за беседой мгновенно зарисовывал своих собеседников четкой и верной линией. Портретное сходство он улавливал необычайно <...> По мнению К. А. Коровина и В. А. Серова, Шаляпин и как художник обладал недюжинным дарованием» (Н. И. Комаровская. Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы. Л.— М., 1965, стр. 119).

Дружба Серова и Шаляпина продолжалась до весны 1911 г., когда Серов в связи с коленопреклонением артиста перед царем на сцене Мариинского театра прекратил с ним знакомство (см. т. 2 настоящего изд., стр. 282, и прим. 9, стр. 288).

Но и после смерти Серова память о нем была дорога Шаляпину. Немногим известно, что в 1912 г. Шаляпин выразил желание учредить в Академии художеств стипендию имени Серова (Л. <А. Л. Стембо>. Шаляпин среди художников.— «Биржевые ведомости», 1912, 6 декабря, № 13285).

К сожалению, дошедшая до нас переписка Шаляпина и Серова мало прибавляет к тому, что известно об их взаимоотношениях,— она включает в себя всего лишь пять коротких записок Шаляпина к Серову и отрывок из одной записки Серова к нему.

Воспоминания Ф. И. Шаляпина о Серове извлечены из его автобиографии «Страницы моей жизни», впервые напечатанной в журнале «Летопись» (1917, № 1—12) и из его книги «Маска и душа. Мои сорок лет на театрах» (Париж, 1932, стр. 80, 84—86, 160—162, 324, 325, 344).

...Постепенно расширялся круг моих знакомств с художниками. Однажды ко мне за кулисы пришел В. Д. Поленов и любезно нарисовал мне эскизик для костюма Мефистофеля, исправив в нем некоторые недочеты. В театре и у Мамонтова постоянно бывали Серов, Врубель, В. В. Васнецов, Якунчикова, Архипов. Наиболее нравились мне Врубель, Коровин и Серов.

Сначала эти люди казались мне такими же, как и все другие, но вскоре я заметил, что в каждом из них и во всех вместе есть что-то особенное. Говорили они кратко, отрывисто и какими-то особенными словами.

— Нравится мне у тебя,— говорил Серов К. Коровину,— свинец на горизонте и это...

Сжав два пальца, большой и указательный, он проводил ими в воздухе фигурную линию, и я, не видя картины, о которой шла речь, понимал, что речь идет о елях. Меня поражало уменье людей давать небольшим количеством слов и двумя-тремя жестами точное понятие о форме и содержании.

Серов особенно мастерски изображал жестами и коротенькими словами целые картины. С виду это был человек суровый и сухой. Я даже сначала побаивался его, но вскоре узнал, что он юморист, весельчак и крайне правдивое существо. Он умел сказать и резкость, но за нею всегда чувствовалось все-таки хорошее отношение к человеку. Однажды он рассказывал о лихачах, стоящих у Страстного монастыря. Я был изумлен, видя, как этот коренастый человек, сидя на стуле в комнате, верно и точно изобразил извозчика на козлах саней, как великолепно передал он слова его:

— Прокатитесь? Шесть рубликов-с!

Другой раз, показывая Коровину свои этюды — плетень и ветлы,— он указал на веер каких-то серых пятен и пожаловался:

— Не вышла, черт возьми, у меня эта штука! Хотелось изобразить воробьев, которые, знаешь, сразу поднялись с места... фррр!

Он сделал всеми пальцами странный жест, и я сразу понял, что на картине «эта штука» действительно не вышла у него.

Меня очень увлекала эта ловкая манера художников метко схватывать куски жизни. Серов напоминал мне И. Ф. Горбунова, который одной фразой и мимикой изображал целый хор певчих с пьяным регентом[1]. И, глядя на них, я тоже старался и в жизни, и на сцене быть выразительным, пластичным. Мой репертуар стал казаться заигранным, неинтерес-

ным, хотя я и продолжал работать, стараясь внести в каждую роль что-либо новое.

...В первом представлении этой оперы <«Садко»> я не участвовал почему-то, но так как артист, который пел Варяжского гостя, оказался слаб, на втором спектакле эту роль дали мне.

Помню, когда я одевался варягом по рисунку Серова, в уборную ко мне влетел сам Валентин, очень взволнованный,— все художники были горячо увлечены оперой «Садко» и относились к постановке ее, как к своему празднику.

— Отлично, черт возьми! — сказал Серов.— Только руки... руки женственны!

Я отметил мускулы рук краской, и, подчеркнутые, они стали мощными, выпуклыми... Это очень понравилось художникам; они похвалили меня:

— Хорошо! Стоишь хорошо, идешь ловко, уверенно и естественно! Молодчина!

Эти похвалы были для меня приятнее аплодисментов публики. Я страшно радовался[2].

Чем больше я играл Бориса Годунова, Грозного, Досифея, Варяжского гостя и Голову в «Майской ночи», тем более убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. В опере надо петь, как говорят. Впоследствии я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меня. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют.

В то время, когда мне стало ясно все это, приспел момент играть Сальери — задача более сложная и трудная, чем все предыдущие. Диалоги и монологи опер, игранных мною, все-таки были написаны в известной степени, по «старо-оперному», а Сальери целиком приходилось вести в, так сказать, мелодическом речитативе. Я страшно увлекся этой совершенно новой задачей и, зная, что все, что может затруднить меня, мне объяснит и облегчит С. В. Рахманинов, отправился к нему. Великолепный, чудесный артист С. В.![3]

Все музыкальные движения были указаны автором «Моцарта и Сальери» обычными терминами: аллегро, модерато, анданте и т. д., но не всегда возможно было считаться с этими указаниями. Иногда я предлагал Рахманинову изменить то или иное движение. Он говорил мне:

— Здесь это возможно, а здесь нельзя.

И, не искажая замыслов автора, мы нашли тон исполнения, очень выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери. Моцарта пел Шкафер, артист, всегда относившийся с любовью к своим ролям. С огромным волнением, с мыслью о том, что Сальери должен будет показать публике

возможность слияния оперы с драмой, начал я спектакль. Но, сколько я ни вкладывал души в мою роль, публика оставалась равнодушна и холодна[4].

Я терялся. Но снова ободрили художники. За кулисы пришел взволнованный Врубель и сказал:

— Черт знает, как хорошо! Слушаешь целое действие, звучат великолепные слова, и нет ни перьев, ни шляп, никаких ми бемолей!

Я знал, что Врубель, как и другие — Серов, Коровин,— не говорят пустых комплиментов: они относились ко мне товарищески серьезно и не однажды очень жестоко критиковали меня. Я верил им, и я видел, что все они искренне восхищаются Сальери. Их суд был для меня высшим судом.

...В окружении Мамонтова я нашел исключительно талантливых людей, которые в то время обновляли русскую живопись и у которых мне выпало счастье многому научиться.

Это были: Серов, Левитан, братья Васнецовы, Коровин, Поленов, Остроухов, Нестеров и тот самый Врубель, чья «Принцесса Греза» мне казалась такой плохой.

Почти с каждым из этих художников была впоследствии связана та или другая из моих московских постановок.

...Я готовил к одному из сезонов роль Олоферна в «Юдифи» Серова. Художественно-декоративную часть этой постановки вел мой несравненный друг и знаменитый наш художник Валентин Александрович Серов, сын композитора. Мы с ним часто вели беседы о предстоящей работе. Серов с увлечением рассказывал мне о духе и жизни древней Ассирии. А меня волновал вопрос, как представить мне Олоферна на сцене? Обыкновенно его у нас изображали каким-то волосатым размашистым чудовищем. Ассирийская бутафория плохо скрывала пустое безличие персонажа, в котором не чувствовалось ни малейшего дыхания древности. Это бывал просто страшный манекен, напившийся пьяным. А я желал дать не только живой, но и характерный образ древнего ассирийского сатрапа. Разумеется, это легче желать, чем осуществить. Как поймать эту давно погасшую жизнь, как уловить ее неуловимый трепет? И вот однажды в студии Серова, рассматривая фотографии памятников старинного искусства Египта, Ассирии, Индии, я наткнулся на альбом, в котором я увидел снимки барельефов, каменные изображения царей и полководцев, то сидящих на троне, то скачущих на колесницах, в одиночку, вдвоем, втроем. Меня поразило у всех этих людей профильное движение рук и ног,— всегда в одном и том же направлении. Ломаная линия рук с двумя

углами в локтевом сгибе и у кисти наступательно заострены вперед. Ни одного в сторону раскинутого движения!

В этих каменных позах чувствовалось великое спокойствие, царственная медлительность и в то же время сильная динамичность. Не дурно было бы, подумал я, изобразить Олоферна вот таким, в этих типических движениях, каменным и страшным. Конечно, не так, вероятно, жили люди той эпохи в действительности; едва ли они так ходили по своим дворцам и в лагерях; это, очевидно, прием стилизации. Но, ведь, стилизация — это не сплошная выдумка, есть же в ней что-нибудь от действительности,— рассуждал я дальше. Мысль эта меня увлекала, и я спросил Серова, что подумал бы он о моей странной фантазии?

Серов как-то радостно встрепенулся, подумал и сказал:

— Ах, это бы было очень хорошо. Очень хорошо!.. Однако поберегись. Как бы не вышло смешно...

Мысль эта не давала мне покоя. Я носился с нею с утра до вечера. Идя по улице, я делал профильные движения взад и вперед руками и убеждал себя, что я прав. Но легко ли будет, возможно ли будет мне при такой структуре фигуры Олоферна заключать Юдифь в объятия?.. Я попробовал — шедшая мне навстречу по тротуару барышня испуганно отшатнулась и громко сказала:

«Какой нахал!»...

Я очнулся, рассмеялся и радостно подумал:

«Можно»...

И в 1897 году на Москве-реке в театре Солодовникова я играл Олоферна суровым каменным барельефом, одухотворенным силой, страстью и грозным величием. Успех Олоферна превзошел все ожидания. Вспоминая эту первую мою попытку и мой успех, я теперь ясно отдаю себе отчет, как я был тогда еще несовершенен. Я смею думать, однако, что я первый на сцене попробовал осуществить такое вольное новшество[5].

Много раз впоследствии я имел удовлетворение видеть, как талантливейшие русские хореографы с успехом применяли этот новый прием, в более совершенном виде, в танцах и балетных спектаклях...

Многозначительный эпизод Олоферна показал мне, что жест и движение на сцене, как бы они ни были архаичны, условны и необычны, будут все-таки казаться живыми и естественными, если артист глубоко в душе их прочувствует.

...Удивительно, сколько в талантливых людях бывает неисчерпаемой внутренней жизни и как часто их внешний облик противоречит их действительной натуре.

Валентин Серов казался суровым, угрюмым и молчаливым. Вы бы подумали, глядя на него, что ему неохота разговаривать с людьми. Да,

пожалуй, с виду он такой. Но посмотрели бы вы этого удивительного «сухого» человека, когда он с Константином Коровиным и со мною в деревне направляется на рыбную ловлю. Какой это сердечный весельчак и как значительно-остроумно каждое его замечание. Целые дни проводили мы на воде, а вечером забирались на ночлег в нашу простую рыбацкую хату. Коровин лежит на какой-то богемной кровати, так устроенной, что ее пружины обязательно должны вонзиться в ребра спящего на ней великомученика. У постели на тумбочке горит огарок свечи, воткнутой в бутылку, а у ног Коровина, опершись о стену, стоит крестьянин Василий Князев, симпатичнейший бродяга, и рассуждает с Коровиным о том, какая рыба дурашливее и какая хитрее...

Серов слушает эту рыбную диссертацию, добродушно посмеивается и с огромным темпераментом быстро заносит на полотно эту картинку, полную живого юмора и правды[6].

Серов оставил после себя огромную галерею портретов наших современников, и в этих портретах сказал о своей эпохе, пожалуй, больше, чем сказали многие книги. Каждый его портрет — почти биография. Не знаю, жив ли и где теперь мой портрет его работы, находившийся в Художественном кружке в Москве?[7] Сколько было пережито мною хороших минут в обществе Серова! Часто после работы мы часами блуждали с ним по Москве и беседовали, наблюдая жизнь столицы. Запомнился мне, между прочим, курьезный случай. Он делал рисунок углем моего портрета. Закончив работу, он предложил мне погулять. Это было в пасхальную ночь, и часов в 12 мы пробрались в храм Христа-Спасителя, теперь уже не существующий. В эту заутреню мы оказались большими безбожниками, несмотря на все духовное величие службы. «Отравленные» театром, мы увлечены были не самой заутреней, а странным ее «мизансценом». Посредине храма был поставлен какой-то четырехугольный помост, на каждый угол которого подымались облаченные в ризы дьякона с большими свечами в руках и громогласно, огромными трубными голосами, потряхивая гривами волос, один за другим провозглашали молитвы. А облаченный архиерей маленького роста с седенькой небольшой головкой, смешно торчавшей из пышного облачения, взбирался на помост с явным старческим усилием, поддерживаемый священниками. Нам отчетливо казалось, что оттуда, откуда торчит маленькая головка архиерея, идет и кадильный дым. Не говоря ни слова друг другу, мы переглянулись. А потом увидели: недалеко от нас какой-то рабочий человек, одетый во все новое и хорошо причесанный с маслом, держал в руках зажженную свечу и страшно увлекался зрелищем того, как у впереди него стоящего солдата горит сзади на шинели ворс, «религиозно» им же поджигаемый... Мы снова переглянулись и поняли, что в эту святую ночь мы не молельщики... Протиснувшись через огромные толпы народа, мы пошли в Ваганьковский переулок, где Серов жил,— разговляться.

...Каково же было мое горестное и негодующее изумление, когда через короткое время я в Монте-Карло получил от моего друга, художника Серова, кучу газетных вырезок о моей «монархической демонстрации!» В «Русском слове», редактируемом моим приятелем Дорошевичем[8], я увидел чудесно сделанный рисунок, на котором я был изображен у суфлерской будки с высоко воздетыми руками и с широко раскрытым ртом. Под рисунком была надпись: «Монархическая демонстрация в Мариинском театре во главе с Шаляпиным». Если это писали в газетах, то что же, думал я, передается из уст в уста! Я поэтому нисколько не удивился грустной приписке Серова: «Что это за горе, что даже и ты кончаешь карачками. Постыдился бы».

Я Серову написал, что напрасно он поверил вздорным сплетням, и пожурил его за записку[9].

...Россия мне снится редко, но часто наяву я вспоминаю мою летнюю жизнь в деревне и приезд в гости московских друзей. Тогда это все казалось таким простым и естественным. Теперь это представляется мне характерным сгустком всего русского быта.

Да, признаюсь, была у меня во Владимирской губернии хорошая дача. И при ней было триста десятин земли. Втроем строили мы этот деревенский мой дом. Валентин Серов, Константин Коровин, и я. Рисовали, планировали, наблюдали, украшали. Был архитектор, некий Мазырин,— по-дружески мы звали его Анчуткой. А плотником был всеобщий наш любимец крестьянин той же Владимирской губернии — Чесноков. И дом же был выстроен! Смешной, по-моему, несуразный какой-то, но уютный, приятный; а благодаря добросовестным лесоторговцам срублен был — точно скован из сосны, как из красного дерева.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Под впечатлением смерти Серова

1. ТЕЛЕГРАММА ШАЛЯПИНА О. Ф. СЕРОВОЙ

<Конец ноября 1911 г. Петербург>

Дорогая Ольга Федоровна, нет слов изъяснить ужас, горе, охватившее меня. Дай Вам бог твердости, мужества перенести ужасную трагедию. Душевно с Вами.

О. Серова, стр. 63.

2. ПИСЬМО К И. Ф. ШАЛЯПИНОЙ

<Конец ноября 1911 г.> Петербург

...Как ужасно огорчила меня смерть В. А. Серова. Какой чудный был это человек — не говоря уже о том, что в то же время это был удивительный художник. Семья его, кажется, осталась без всяких средств — вот это еще новая печаль.

Шаляпин, т. 1, стр. 495.

КОММЕНТАРИИ

[1] Иван Федорович Горбунов (1831—1895) — актер, писатель и рассказчик сцен из народной жизни.

[2] Постановка «Садко» Н. А. Римского-Корсакова на сцене Частной оперы была знаменательным событием и в жизни Шаляпина. Исполнение партии Варяжского гостя принесло ему всероссийскую известность.

Когда композитор передал в 1897 г. в театр С. И. Мамонтова свое произведение, Врубель, Коровин и Серов, по словам П. Н. Мамонтова, «сразу воспламенились идеей оформления этой оперы-былины. Особенно они увлеклись торжищем, типом новгородских настоятелей <...> В. А. Серов набросал грим Варяжского гостя, партию которого пропел с листа Шаляпин» (Шаляпин, т. 2, стр. 500, 501.— О всеобщем воодушевлении участников первой постановки этой оперы рассказывает также в своих воспоминаниях В. П. Шкафер; см. т. 2 настоящего изд., стр. 495, 496). Постановщики решили привлечь В. В. Стасова, прося его «давать указания» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 375). Помощь художников, и особенно Серова, в создании образа Варяжского гостя имела для Шаляпина большое значение (см. т. 2 настоящего изд., стр. 493). Кроме грима, Серов выполнил эскиз костюма. Постановка «Садко» в Частной опере имела огромный успех (премьера состоялась 26 декабря 1897 г.; спектакль с участием Шаляпина — через четыре дня). Стасов так передавал брату свои впечатления от спектакля: «Садко» — чудо!! И овации были громадны. Венков 50 набросала вся труппа автору под ноги. Я ужасно рад, что был в Москве нынче» (Стасов. Т. 3, ч. 1, стр. 203). Исполнительское мастерство молодого Шаляпина в партии Варяжского гостя было высоко расценено Стасовым в его статье «Радость безмерная», возвестившей России о появлении великого певца и актера (см. «Новости и биржевая газета», 1898, 25 февраля, № 55).

[3] Сергей Васильевич Рахманинов (1873—1943) — композитор, пианист и дирижер. После Октябрьской революции жил за рубежом, большей частью в США.

[4] К воплощению на сцене образа Сальери Шаляпин долго готовился. 28 февраля 1898 г. Стасов писал брату: «Теперь он <Шаляпин> учит партию Сальери для «Моцарта и Сальери» Римлянина <так в переписке с ближними Стасов называл Н. А. Римского-Корсакова>. Если будет можно, это дадут на пасхе или после пасхи. Думаю, будет чудно!» (Стасов. Т. 3, ч. 1, стр. 212). Лишь в ноябре того же года Шаляпин показал своего Сальери публике. Цезарь Кюи, увидевший Шаляпина в этой роли в Петербургской консерватории, писал: «Нигде, может быть, крупный талант г. Шаляпина, как певца и артиста, не выражался в таком блеске, как здесь» («Новости и биржевая газета», 1899, 11 марта, № 70). Слова Шаляпина — «сколько я ни вкладывал души в мою роль, публика оставалась равнодушна и холодна» — отнюдь не означают его неудачи. Вот что говорилось по этому поводу в одной рецензии: «Можно считать, что сдержанное отношение публики к новой опере Н. А. Римского-Корсакова было хоть отчасти поколеблено созданием интересного сценического типа Сальери г. Шаляпиным, имевшего случай лишний раз проявить свою талантливую фразировку. Фанатический композитор-ремесленник получил весьма яркую обрисовку в исполнении г. Шаляпина, давшего, как и в партии Олоферна из «Юдифи», художественное воспроизведение типа, являющегося при одностороннем истолковании отталкивающим» (А. Корнев. Новая опера Н. А. Римского-Корсакова на сцене частной оперы.— «Русское слово», 1898, 27 ноября, № 330).

[5] Шаляпин ошибочно относит свое исполнение роли Олоферна к 1897 г.: премьера «Юдифи» в Частной опере состоялась 23 ноября 1898 г.

Как можно судить по воспоминаниям архитектора И. Е. Бондаренко, барельефную трактовку образа Олоферна Шаляпину подсказал Серов: «Театральные репетиции происходили обычно <...> в квартире Т. С. Любатович <...> Ежедневные вечерние чаепития, начиная с 8 часов вечера, происходили всегда в присутствии Шаляпина, художников Коровина и Серова, приезжал сюда Врубель, и тут же за чайным столом обсуждались планы будущих постановок, делались наметки будущих сценических образов <...> Серов показал свое удивительное умение имитировать движения различных образов. Серов просто взял полоскательную чашку со стола и, обращаясь к Шаляпину, сказал: «Вот, Федя, смотри, как должен ассирийский царь пить, а вот (указывая на барельеф), как он должен ходить». И протянув руки, прошелся по столовой, как истый ассириец... Мамонтов одобрил» (Шаляпин, т. 1, стр. 774, 775).

П. Н. Мамонтов сообщает подробности об участии Серова в постановке «Юдифи»: «В. А. Серов вплотную занялся заинтересовавшей его работой, загорелся ею сам и заразил Шаляпина. Декорации, костюмы, выдержанные в древнем ассирийском стиле,— все было сделано по его эскизам, причем ни одна мелочь не миновала ока Валентина Александровича.

Набросав грим Олоферна, он сам загримировал Шаляпина и даже расписал ему руки, сделав их мощными, скульптурными. Серов был в восторге от восприимчивости Шаляпина, игравшего, по словам художника, «злую Олоферну пятнистую» <...> Безумно интересно было следить за репетициями, и я не пропустил из них почти ни одной. Дядя Савва и Валентин Александрович почти ежеминутно вскакивали на сцену: то устанавливали группы, то исправляли мизансцену» (там же, т. 2, стр. 503.— О том,

как много дала ему работа с Серовым над образом Олоферна, Шаляпин не раз говорил в кругу близких; см. П. Д. Бучкин. О том, что в памяти. Записки художника. Л., 1962, стр. 133).

Исполнение Шаляпиным роли Олоферна удовлетворило требовательного Серова. В восхищении от Шаляпина-Олоферна была и публика. Вот что говорилось в одной из рецензий о премьере оперы «Юдифь»: «Центром внимания публики был, конечно, Ф. И. Шаляпин, давший истинно художественный образ в партии Олоферна. Точно ожила фигура древнего барельефа,— в такой мере были типичны и ярки его грим, манеры, приемы, вся игра. Г. Шаляпин опять показал себя артистом огромного дарования и разнообразного таланта. Для одного г. Шаляпина-Олоферна стоит уже пойти смотреть «Юдифь» («Новости дня», 1898, 24 ноября, № 5564). «Декорации, костюмы, обстановка, сделанные по рисункам художников Серова (сына композитора) и Коровина <...>,— сообщалось в другом отзыве,— великолепны, воскрешают виденные снимки и слепки с ассирийских гробниц и памятников и переносят в ту далекую и полулегендарную эпоху и страну, где разыгрывается действие «Юдифи». Особенно хороши внутренность еврейской крепости и шатер, где происходит оргия Олоферна, с проглядывающим сквозь разрезы навеса темно-синим звездным небом и пылающими вдали кострами» (Ginsto. Частная опера. «Юдифь» Серова.— Там же, 1898, 26 ноября, № 5566). Хорошее впечатление произвела постановка «Юдифи» на театрального критика газеты «Московские ведомости», отмечавшего, что она осуществлена «под руководством известного художника В. А. Серова, сына композитора, и сделана действительно художественно» (Частная опера.— «Московские ведомости», 1898, 25 ноября, № 325). В таком же характере был отзыв газеты «Русское слово»: «Опера поставлена прекрасно, что является заслугой молодого г. Серова, сына покойного композитора. Все декорации принадлежат кисти г. Серова. Талантливый художник после спектакля был единодушно вызван публикой, устроившей ему самый горячий прием» (Открытие спектаклей Частной оперы.— «Русское слово», 1898, 24 ноября, № 327). Спустя два дня та же газета, снова касаясь постановки «Юдифи», пришла к такому выводу: «Опера Серова «Юдифь», благодаря совокупности трудов и таланта г. Труффи <дирижера>, а также художника В. Серова (сына композитора), давшего чрезвычайно картинно-колоритную постановку оперы, может справедливо считаться наилучше до сих пор поставленною оперой на сцене частной импрезы. Давно уж мы не испытывали такого цельного впечатления, как в описываемом спектакле» (А. Корнев. Опера «Юдифь» и дебюты в «Евгении Онегине» на частной сцене.— Там же, 1898, 26 ноября, № 329). Большинство газет ошибаются, приписывая декоративное оформление «Юдифи» одному Серову. Он выполнил его вместе с К. Коровиным.

Через десять лет, в 1908 г., Шаляпин и Серов вновь встретились на постановке «Юдифи», но уже на сцене императорского театра (см. т. 2 настоящего изд., стр. 505, и прим. 17, 20, стр. 515).

[6] «Рассуждение о рыбе и прочем» Серов исполнил в 1905 г. (этюд — в собрании семьи Ф. И. Шаляпина).

[7] Речь идет о портрете, исполненном Серовым в 1905 г.,— это самое известное изображение Шаляпина из числа созданных художником. Ныне портрет — в ГТГ.

В своих воспоминаниях И. Ф. Шаляпина так рассказывает об истории его создания: «В большом зале, где стоял рояль и где работал отец, В. А. Серов написал его портрет углем, во весь рост. В этом портрете Серов замечательно передал непосредственность и русскую широту Шаляпина. Отец охотно позировал Валентину Александровичу, а в перерывах, когда они отдыхали, моя мать угощала их чаем. И, может быть, глубокое восхищение мастерством Серова заставило и самого Федора Ивановича взять карандаш» (Шаляпин, т. 1, стр. 601.— Далее И. Ф. Шаляпина сообщает, что во время работы над этим портретом Серов 20 сентября 1905 г. исполнил портрет его жены Иолы Игнатьевны: «За чаем Валентин Александрович делал зарисовки в свой большой альбом; таким образом нарисовал он портрет моей матери»).

Любители искусства впервые увидели это произведение в 1906 г. на выставках «Союза русских художников» в Москве и «Мира искусства» в Петербурге наряду с портретом Г. Н. Федотовой. Отклики были многочисленны и единодушно положительны. В одной из первых рецензий имелись следующие строки: «Великолепный Шаляпин Серова, еще раз доказывающий великую мощь художника-портретиста, подчеркнувшего во всей фигуре артиста черты гениальной характерности таланта-самородка» (А. Н. Чеботаревская. На празднике нового искусства.— «Прометей», 1906, № 2, стр. 30). Художественный критик московской газеты «Русский голос» (1906, 11 апреля, № 96) в своем обзоре выставки «Союза русских художников» отмечал: «В. А. Серов опять щегольнул портретами. Изображенный им углем на полотне во весь рост Ф. И. Шаляпин стоит как живой. Рисунок безукоризнен. Сходство поразительное». Рецензент «Русских ведомостей» (1906, 29 апреля, № 115) «позволил себе» относительно этого портрета «высказать замечание следующего рода: вся деятельность г. Шаляпина, все, что мы о нем слышим и знаем, заставляет нас предполагать в нем силу реальную, совершенно чуждую той мечтательности и того меланхолического оттенка, который придал ему художник. Что касается технической стороны дела, то рисунок этот (портрет исполнен углем во весь рост) мастерской и может доставить ценителю истинное наслаждение». Это замечание «Русских ведомостей», по-видимому, было сделано в пику утверждения другой московской газеты «Русское слово», так отзывавшейся о портретах Г. Н. Федотовой и Шаляпина: «Оба великолепны, оба чрезвычайно интересны, а Шаляпинский портрет дорог еще тем, что из-под надменности, которая за последние годы, вероятно невольно, становится наиболее преобладающей чертой внешности знаменитого артиста, Серов вынес на свет божий нечто другое, более глубокое, привлекающее, то, что дало возможность Шаляпину сделаться великим художником: душу, большую душу большого артиста. Серов нарисовал не артиста, до пресыщения избалованного совершенно исключительным успехом, а того Шаляпина, каким мы его помним еще до этих успехов; много свежего, непосредственного, а в глазах не только вдумчивость, но и необыкновенно облагораживающее человека страдание» (Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>. Свет и тени. «Союз русских художников».— «Русское слово», 1906, 7 апреля, № 93).

Художник Н. Я. Тароватый в статье «На выставке «Мир искусства» в журнале «Золотое руно» (1906, № 5, стр. 74), касаясь портретов Федотовой и Шаляпина, писал: «Трудно сказать что-либо об этих новых вещах Серова, стяжавшего себе такую круп-

ную славу реального портретиста. Портрет Серова — этим сказано все. Ему, как никому, удается подчеркнуть в портретах те мелкие штрихи, обличающие личность, что ускользают почти всегда от поверхностного взгляда, и подчеркивание это, разумеется, не случайное и выполнено оно всегда у Серова без малейшей крикливости и с большой осторожностью». А. А. Ростиславов в рецензии на эту же выставку отмечал: «Каждый художник дает как бы яркое музыкальное впечатление. И так удачно оттеняет эту музыку помещенный посредине Серов с его прекрасными портретами Шаляпина и Федотовой» (А. Ростиславов. Выставка картин «Мира искусства».— «Слово», 1906 4 марта, № 401).

В 1910 г. в связи с кратковременным пребыванием Шаляпина в Одессе в местной газете было напечатано о портрете: «Шаляпин изображен на нем таким, каким мы видели его на концертной эстраде.

Высокий, с выправкой денди, как будто бы с десятого поколения привыкший носить фрак — Шаляпин ни в ком из непосвященных не вызвал бы сомнения в высокой аристократичности своего происхождения.

Есть какая-то артистическая тайна в этой способности соборного певчего из крестьян превратиться в европейца с манерами, которым позавидует самый взыскательный arbiter elegantiarum.

Портрет исполнен Серовым. Исполнен, со свойственной этому художнику блеском и тонкостью рисунка, карандашом*. В истории русского портрета серовский портрет Шаляпина всегда будет знаменовать расцвет искусства, а образ Шаляпина сохранится на вечные времена.

Но тем, кому Шаляпин дорог, как артист, кто хотел бы запечатлеть гениальные образы, созданные драматическим творчеством русского певца, портрет Серова скажет немного» (Л. Камышников. Шаляпин в портретах.— «Одесские новости», 1910, 2 июня, № 8130). С. С. Голоушев, заявляя о том, что портрет Серова — это «целый рассказ из жизни человека», так развивал эту мысль на примере портрета Шаляпина: «Разве вы не чувствуете, что там вся та двойственность, которая есть в этом человеке? Это человек от земли, из тех нижних слоев жизни, где каждый, имущий власть, стремится наступить на другого. Разве в портрете этого нет? И отсюда как будто даже что-то отталкивающее от этого человека. Вглядитесь в лицо, и вы скажете: Боже мой, сколько на этого грубоватого человека, откуда-то сверху, пролито дивного дарования! Какой огромный решительный огонь горит в нем! А разве это не так в самом Шаляпине? Все это есть в нем и в портрете. Вот потому нам дорог Серов: каждый его портрет был в то же время картина, которая рассказывала повесть о человеке и не только о человеке вообще, но о человеке данного времени, о человеке, в котором мы узнавали нашего собрата, которого мы видели только вчера или третьего дня» (С. С. Глаголь. Художественная личность Серова.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, стр. 474). Нравился этот портрет и учителю Серова П. П. Чистякову (письмо к В. Е. Чистяковой в 1906 г. см. Чистяков, стр. 274).

---

* Рецензент ошибся: портрет исполнен углем.

Лишь один человек, известный музыковед Б. В. Асафьев, усмотрел в портрете иное: «В рисунке Ф. Шаляпина В. Серов не мог удержаться, чтобы тонко не отметить, что в высоком росте великого артиста, столь прекрасно выразительном на сцене, заключалось нечто «нелепое» при сюртучном «оформлении» (Б. Асафьев. Встречи и раздумья. О русских художниках и музыкантах.— «Советская музыка», 1955, № 1, стр. 54, 55). Серов, по словам Грабаря, был недоволен портретом: «Это только небольшая часть Шаляпина, а он задумал дать его всего. Так и не была осуществлена долго лелеянная мечта» (Грабарь. Серов, «Искусство», стр. 280); см. т. 2 настоящего изд., стр. 379.

[8] Влас Михайлович Дорошевич (1864—1922) — журналист.

[9] Осуждающие слова Серова вызваны так называемым эпизодом коленопреклонения Шаляпина: 6 января 1911 г. на премьере спектакля «Борис Годунов» в Мариинском театре в присутствии Николая II и членов царской семьи Шаляпин вместе с хором театра исполнил гимн «Боже, царя храни», стоя на коленях. Вскоре выяснилось, что это отнюдь не было сделано, чтобы выразить верноподданнические чувства, как то могло показаться с первого взгляда. Участники хора были намерены после исполнения гимна просить о повышении жалования. Шаляпин, как он сам объяснял позже, совершенно не был в курсе готовившегося, и когда увидел, что хористы опускаются на колени и поют гимн, то растерялся и поступил как окружающие. Правящая верхушка тотчас попыталась представить населению происшедшее в Мариинском театре как демонстративный верноподданический жест со стороны Шаляпина и хора. Примечательна в этом отношении запись, которую сделал в своем дневнике 8 января 1911 г. директор императорских театров Теляковский: «По-видимому, Министерство Внутренних дел хочет раздуть торжество 6-го января, и сегодня во всех газетах появилось правительственное сообщение, где сказано о том, что хор во главе с Шаляпиным на коленях исполнял гимн. Все это хорошо, но напрасно наш хор, очень неблагонадежный элемент в опере, изобразил себя таким верноподданным» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Истинные причины «торжества 6-го января» хорошо были известны в царском окружении. Так, тот же Теляковский поведал о следующем разговоре сотрудника дирекции императорских театров А. Д. Крупенского с великой княгиней Марией Павловной, интересовавшейся, «что это была за история с хором на представлении «Бориса Годунова» 6 января». «Когда Крупенский ей сказал,— продолжает Теляковский,— что хор пропел гимн на коленях по собственной инициативе из патриотического чувства, то великая княгиня сказала, что она очень благодарна за его желание сохранить иллюзию верноподданных, но ей известно, что тут готовилась демонстрация против начальства и вместо того, чтобы хористов благодарить, их следовало бы гнать вон» (не издано; там же). Однако в создавшихся условиях официальные круги сделали все, чтобы скрыть подлинную основу происшедшего и представить его как «патриотический порыв», как своего рода изменение политических взглядов Шаляпина, радикальные настроения которого были широко известны.

Демократическая общественность, оставшаяся в полном неведении о настоящей причине дела, взволновалась. Не обошлось и без гнусных выходок со стороны обывателя. «Обрадовался всероссийский грешник,— писал М. Горький,— и заорал при сем

удобном для самооправдания случае: бей Шаляпина, топчи его в грязь» (письмо к Н. Е. Буренину в сентябре 1911 г.— Шаляпин, т. 1, стр. 419, 420). Шаляпина, как он сам впоследствии признавался, «засыпали массою анонимных писем, пересыпанных бранью и разнообразными угрозами. Письма эти сыпались чуть ли не со всех стран света. Приятели же не забывали меня вырезками из газет, где печатались явно тенденциозные заметки обо мне, и совершенно лживые, не соответствующие истине толкования. Клевета, ложь росли ежедневно и, конечно, действовали удручающим образом на мое нравственное состояние. Находясь на чужбине, я долго придумывал, что мне предпринять против воинственной кампании, предпринятой против меня даже моими лучшими друзьями, выхватившими один голый «факт» и по-своему осветившими его самым нелепым образом» (Икс. Правда о Шаляпине. Беседа с Ф. И. Шаляпиным в Монте-Карло.— «Петербургская газета», 1911, 24 марта, № 81).

К числу клеветнических инсинуаций следует отнести интервью, которое якобы дал Шаляпин сотруднику газеты «Столичная молва». В нем Шаляпину приписывались следующие слова: «Все вышло само собою,— сказал Ф. И.— Это был порыв, патриотический порыв, который охватил меня безотчетно, едва я увидел императорскую ложу. Конечно, и я, и хор должны были петь стоя, но порыв увлек меня, а за мною и хор, на колени. Это во мне сказалось стихийное движение русской души. Ведь я — мужик. Красивый, эффектный момент! Я не забуду его до конца моей жизни». Ф. И. помолчал и добавил: «Правда, была еще одна мысль. Была мысль просить за моего старого друга Максима Горького, надеясь на милосердие государя. Но... об этом я вам сообщать ничего не буду. Это мое личное дело. И, повторяю, эта мысль ничего общего не имела с тем чувством патриотизма, которое наполнило мою грудь. Я никогда еще не пел так, как в тот момент» («Столичная молва», 1911, 24 января, № 164). На следующий день в прессе появилась заметка «Счастливый момент» в жизни Ф. И. Шаляпина», заключавшая в себе перепечатку упомянутого интервью, да еще с комментариями. Они, в частности, заканчивались следующим выпадом по адресу артиста: «Неизвестно для какой надобности потребовалась ссылка на Максима Горького, который, конечно, никогда бы не воспользовался услугой своего счастливого друга, инсценированной в такой обстановке. Кстати, носятся достоверные слухи, что «патриотический порыв» артиста уже по достоинству оценен даже начальством г. Шаляпина. Как и следовало ожидать, «патриотическая» попытка его вернуть русское общество ко временам Батыя признана просто-напросто «хамством» («Утро России», 1911, 25 января, № 19).

Большое распространение в то время получило открытое письма А. В. Амфитеатрова, того самого, который всего за два месяца до инцидента с коленопреклонением писал: «Шаляпин — русское национальное сокровище. Это — огромное право, но и обязанность» (А. Амфитеатров. О Шаляпине.— «Одесские новости», 1910, 4 ноября, № 8257). А в своем открытом письме Амфитеатров заявлял: «Федор Иванович. Осведомительное бюро опубликовало официально и подчеркнуло чувствительную сцену твоего коленопреклонения перед Николаем II. Поздравляю с монаршей милостью. В фазисе столь глубокого верноподданничества тебе не могут быть приятны старые дружбы в том числе и со мною. Спешу избавить тебя от этой неприятности. Можешь впредь считать меня с тобой незнакомым. Крепко больно мне это, потому что любил я тебя

и могучий талант твой. На прощание позволь дать тебе добрый совет: когда тебя интервьюируют, не называй себя, как ты имеешь обыкновение, «сыном народа», не выражай сочувствия освободительной борьбе, не хвались близостью с ее деятелями и т. д. В устах, раболепно целующих руку убийцы 9-го января, руку палача, который с ног до головы в крови народной, все эти свойственные тебе слова будут звучать кощунством. Поверь, что так будет не только честнее, но и лучше для тебя. Ты последовательно делаешь все, чтобы тебя перестали уважать. Не доводи же себя по крайней мере до того, чтоб стали над тобой с презреньем издеваться. Прощай, будь счастлив, если можешь» (письмо Амфитеатрова приводится по копии, доставленной 21 февраля 1911 г. в Департамент полиции, дела которого ныне хранятся в ЦГАОР). Это письмо, по словам Горького, «очень огорчило» Шаляпина (Шаляпин, т. 1, стр. 418).

Даже состоявшаяся вскоре поездка Шаляпина в Монте-Карло не спасла его от проявления общественного осуждения, принимавшего иной раз резкие формы (Нападение на Шаляпина.— «Русское слово», 1911, 6 февраля, № 29). Один из эмигрантов, участвовавший в этой демонстрации, спустя восемнадцать лет сообщил в печати, как вдалеке от родины русские восприняли проступок Шаляпина: «Подумайте, пел «Дубинушку», призывал разогнуть «наболевшую спину» и подобрать «на царя и господ — покрепче, потолще дубину». Он — сам мужик, выходец из народа. Срывал по всем городам аплодисменты за это — ведь, ему за это аплодировали несколько лет подряд. Друг Горького! Приезжал с визитом к Плеханову, даже свою фотографию ему оставил. Ну, скажите, пожалуйста, зачем он ездил к Плеханову, кто его тащил к Плеханову? И вдруг — бух на колени! Зачем? Почему? Чем объяснить такое поведение?» «Беспринципностью». «Беспринципностью? Нет, этого мало сказать — беспринципностью. Беспринципные люди к Плеханову не ездят. Они не знают его имени. А кто знает его имя, тот знает и его положение, и его сущность. Эти аплодисменты за «Дубинушку» обязывают. Ведь «Дубинушку» он стал петь по своей инициативе. Ведь он мог бы петь и Чайковского, если хотел бы иметь только музыкальный успех, а не политическую популярность!» (В. Розанов. Ночное нападение на Шаляпина.— «Каторга и ссылка», 1929, № 1, стр. 145, 146).

В своей книге «Маска и душа» Шаляпин сообщает, что после истории с коленопреклонением Плеханов вернул ему фотографию «за ненадобностью» (Шаляпин, т. 1, стр. 344). Шаляпин правильно определил, что упомянутый инцидент с ним за границей имел политическую подоплеку, но почему-то приписал это анархистам (Объяснение Ф. И. Шаляпиным нападения.— «Русское слово», 1911, 8 февраля, № 30). «Король журналистов», как тогда называли В. М. Дорошевича, которого Шаляпин считал своим приятелем, в одном из фельетонов связал воедино все, что произошло с Шаляпиным. Он писал: «И, вообще, г. Шаляпин совершенно напрасно в числе своих ролей считает:

Политическую роль. Все просто и совершенно понятно. Г. Шаляпин хочет иметь успех. Какой когда можно. В 1905 году он желает иметь один успех. В 1911 году желает иметь другой. Конечно, это тоже «политика». Но человек, занимающийся ею, может быть, и:

Политичный мужчина. Но какой же он:

Политический мужчина? Г. Шаляпин напрасно беспокоится думать, что эта его сторона кого-нибудь интересует. Относительно г. Шаляпина можно быть различных мнений. Одни считают, что он:

Всеобъемлющий гений! Другие позволяют себе находить, что этот отличный певец был бы слабым драматическим актером. Но, слушая, как г. Шаляпин поет «На земле весь род людской», мучиться вопросами:

А каких он политических убеждений? Это все равно, что есть суп из курицы и думать:

Какого цвета у нее были перья? Кому это интересно? Г. Шаляпин напрасно тревожится. Немного лавровишневых капель отличное средство и против этой мании преследования, и против маленькой мании величия.

Только, когда пьешь лавровишневые капли, не надо говорить:

За республику!

Теперь не время» (В. Дорошевич. Мания величия.— «Русское слово», 1911, 11 февраля, № 33).

Резкие выступления по адресу Шаляпина были в то время так многочисленны, что он, всякое видавший за время своей артистической карьеры, был ими ошеломлен и подавлен. «...попал я в раму общественного мнения!.. ай-яй, как попал!» — писал Шаляпин в августе 1911 г. Горькому (Шаляпин, т. 1, стр. 384). Одно время он даже было думал оставить службу в императорских театрах и больше не возвращаться в Россию. В докладной записке Московского охранного отделения, поданной 12 марта 1911 г. в Департамент полиции, говорится об этом решении Шаляпина и указывается, что принять его побудили «дошедшие до него слухи, что на первом же его выступлении в России по адресу его в театрах будут устраиваться самые обидные демонстрации». Далее в этой любопытной записке сообщалось, что опасения Шаляпина вполне реальны, «ибо из массы разговоров с совершенной очевидностью явствует, что принято твердое решение в той или иной форме «наказать» Шаляпина за его патриотический порыв. В левых кругах очень благожелательно относятся к такому намерению. «Наказание» Шаляпина в виде шумной демонстрации в театрах считают вовсе не мелочью. Указывают на то, что это была бы демонстрация не столько против самого Шаляпина, сколько антимонархическая демонстрация» (не издано; ЦГАОР). Интересно отметить, что на следующий день после представления этой записки в Департамент полиции в печати появилось явно инспирированное сообщение: «По полученным сведениям, слухи об оставлении солистом его величества Шаляпиным службы в императорских театрах не подтверждаются» («Петербургская газета», 1911, 13 марта, № 70).

Вся эта история с коленопреклонением касалась не только Шаляпина, но и близких его друзей, тоже очутившихся в трудном положении. Одним из них был Горький, писавший Шаляпину в июне 1911 г.: «Ведь так приятно ударить меня — тобою,— тебя — мною» (Шаляпин, т. 1, стр. 383). Помимо уже приводившегося поддельного интервью Шаляпина с сотрудником газеты «Столичная молва» были и другие сообщения, в которых имена Горького и Шаляпина связывались воедино при освещении дальнейшего развития инцидента 6 января. В марте «Петербургская газета» и «Руль» поместили заметку: «Шаляпин получил от близкого к М. Горькому лица телеграмму с

Капри. В этой телеграмме просят Шаляпина: «Успокойтесь. Любим по-прежнему». Шаляпин ответил Горькому обширным письмом» («Петербургская газета», 1911, 19 марта, № 76; Горький и Шаляпин.— «Руль», 1911, 24 марта, № 282).

В действительности инцидент с коленопреклонением стал предметом переписки между Горьким и Шаляпиным не в марте, а лишь в июне 1911 г. Коленопреклонение Шаляпина было тягостно воспринято Горьким. Вот что он писал в первой половине июля 1911 г. в ответ на письмо Шаляпина, в котором последний, ни словом не упоминая о происшедшем 6 января, просил о встрече: «...Мне казалось, что в силу тех отношений, которые существовали между нами, ты давно бы должен написать мне, как сам ты относишься к тем диким глупостям, которые содеяны тобою, к великому стыду твоему и великой печали всех честных людей в России. И вот ты пишешь мне, но — ни слова о том, что не может, как ты знаешь, не может не мучить меня, что никогда не будет забыто тебе на Руси, будь ты хоть гений. Сволочь, которая обычно окружает тебя, конечно, отнесется иначе, она тебя будет оправдывать, чтобы приблизить к себе, но — твое ли это место в ее рядах?

Мне жалко тебя, Федор, но так как ты, видимо, не сознаешь дрянности совершенного тобою, не чувствуешь стыда за себя — нам лучше не видаться, и ты не приезжай ко мне.

Письмо это между нами, конечно. Я не хочу вставать в ряд с теми, кто считает тебя холопом, я знаю — это не верно — и знаю, что твои судьи не лучше тебя.

Но если бы ты мог понять, как страшно становится за ту страну, в которой лучшие люди ее лишены простого, даже скотам доступного чувства брезгливости, если бы ты мог понять, как горько и позорно представить тебя, гения,— на коленях перед мерзавцем, гнуснейшим всех мерзавцев Европы» (Шаляпин, т. 1, стр. 377, 378). В длинном ответном письме от 18 июля 1911 г. Шаляпин, объясняя Горькому историю коленопреклонения, чистосердечно признавался: «Мне очень тяжело, что я причинил тебе боль. Повторяю тебе еще раз: поводов к дряни и пакостям я ни в душе моей, ни в сердце не имею, а ежели случилось... случилось черт знает как... Случилось!» (там же, стр. 382). Представляя ту душевную сумятицу, в которой находился Шаляпин, Горький проявил большую дружескую чуткость и морально поддержал своего друга: «...знаю я, что в душе — ты честный человек, к холопству — не способен, но ты нелепый русский человек и — много раз я говорил тебе это! — не знаешь своей настоящей цены, великой цены» (письмо к Шаляпину между 20 июля и 1 августа 1911 г.— Там же, стр. 382, 383). Горький согласился встретиться с ним, когда многие демонстративно отвернулись от артиста. Эта встреча состоялась в августе 1911 г. на Капри. Дружеская поддержка Горького глубоко тронула Шаляпина. «Этот чуткий друг,— писал Шаляпин о Горьком,— понял и почувствовал, какую душевную муку я переживал...» (там же, стр. 345).

Для того чтобы положить конец инциденту с коленопреклонением, Горький считал, что Шаляпину необходимо было объясниться с общественностью по его возвращении в Россию. Однако Шаляпин этого не сделал, и в памяти современников остались лишь его слова, сказанные в самый разгар страстей вокруг инцидента с коленопреклонением: «Судите обо мне по сцене, по действиям моим на подмостках; частной же жизни моей

не касайтесь. Это мое личное дело. О моих политических взглядах также никому нет дела! Моя платформа — это сцена» (Икс. Правда о Шаляпине. Беседа с Ф. И. Шаляпиным в Монте-Карло.— «Петербургская газета», 1911, 24 марта, № 81). Что высказанное им мнение ошибочно, Шаляпину пришлось убедиться в апреле 1915 г. После спектакля, организованного им в Народном доме, группа питерских рабочих обратилась к нему с письмом, в котором были такие строки: «Мы не перестанем высоко ценить ваш талант, вами созданные художественные образы,— их нельзя забыть, они будут жить в нашем сознании, но все это будет наряду с мыслью о том, что пыль, оставшаяся на ваших коленях, загрязнила для нас ваше имя» (Шаляпин, т. 1, стр. 796, 797).

История коленопреклонения Шаляпина была известна В. И. Ленину. В статье «Автору «Песни о Соколе» он резко осудил поступок Шаляпина (В. И. Ленин. Полное собр. соч. Т. 26, стр. 96).

Художники — друзья Шаляпина К. Коровин и Серов не одинаково отнеслись к инциденту. Коровин, по словам Н. И. Комаровской, «пытался, где только возможно, разъяснить истинную причину происшедшего, снять с Шаляпина обвинение в низкопоклонстве» (Н. И. Комаровская. О Константине Коровине. Л., 1961, стр. 74). Серов тоже постарался разобраться в обстоятельствах случившегося с Шаляпиным (см. т. 2 настоящего изд., стр. 505). Однако выводы, к которым он пришел, заставили его прекратить знакомство с Шаляпиным.

Дочь великого артиста, И. Ф. Шаляпина, недавно заявила, что незадолго до смерти Серов помирился с Шаляпиным: «...если между ними и было расхождение, то оно длилось недолго. Дружба их не померкла, и они остались верны друг другу до самого конца» (см. А. Раскин. Шаляпин и русские художники. Л.— М., 1963, стр. 6). Но какого-либо другого мемуарного или документального подтверждения их примирения не существует.

НИКОЛАЙ II

В 1891 г. в связи с получением заказа харьковского дворянства на семейный портрет Александра III Серов познакомился с великим князем Николаем Александровичем (1868—1917), вступившим в 1896 г. на русский престол. С тех пор на протяжении почти десяти лет он по заказу Академии художеств неоднократно писал последнего русского царя и многих его родственников.

Об отношении Серова к царю и его родственникам упоминает Г. Л. Гиршман. По ее словам, Серов считал Николая II «провинциальным капитаном, сошедшим со страниц какого-нибудь рассказа А. И. Куприна, особенно когда тот, сосредоточившись на одном для него чрезвычайно важном деле и забыв об окружающем, вынимал свою огромную зажигалку с фитилем и начинал закуривать папиросу, щелкая кремнем» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 334). Такое отношение Серова впервые проявилось в 1900 г. в столкновении с высокопоставленным чиновником А. А. Мосоловым по поводу цены как раз за тот портрет царя в тужурке, о котором идет речь в публикуемых дневниковых записях Николая II. Через год с небольшим Серов отчитал царицу за неуместные замечания и наотрез отказался от «высочайших заказов» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 527, и прим. 23, стр. 550, т. 2 настоящего изд., стр. 502, 503). После разрыва с царским домом Серов создал несколько политических карикатур. Две из них «После усмирения» и «М. Ф. Романова (на придворной сцене)» непосредственно направлены против царя и его матери, являясь своеобразным завершением «царского» цикла Серова.

Впервые публикуемые записи Николая II извлечены из его дневников (ЦГАОР).

Дневниковые записи (1900 г.)

13 февраля. Воскресение

...Сидел недолго для нового портрета, который делает Серов. Много читал. После обеда поехали в балет.

15 февраля. Вторник

...Сидел наверху у Серова.

18 февраля. Пятница

...Сидел наверху у Серова и почти заснул[1]...

26 февраля. Суббота

...Стало совсем тепло и сильно таяло при солнце. Гулял и затем сидел для Серова. В 7 часов поехали ко всенощной в Аничков и обедали с Мама.

21 марта. Вторник

...Серов окончил мой портрет[2].

КОММЕНТАРИИ

[1] Эта лаконично-безразличная запись Николая II о том самом сеансе, во время которого Серов говорил ему об участи арестованного С. И. Мамонтова. В изложении Серова это обстояло так: «Здесь все хорошо. Государь вчера сидел довольно долго,

так думаю $^3/_4$ часа <...> Вот что важней, в конце сеанса вчера я решил все-таки сказать государю, что мой долг заявить ему, как все мы художники — Васнецов, Репин, Поленов и т. д. сожалеем об участи С<аввы> Ив<ановича> Мамонтова, т<ак> к<ак> был он другом художников и поддерживал, как наприм<ер> Васнецова в то время, когда над ним хохотали и т. д. На это государь быстро ответил и с удовольствием, что распоряжение им сделано уже. И так Савва Ив<анович>, значит, освобожден до суда от тюрьмы. Да, на мои слова, что в деле этом как и вообще в коммерческих делах я ничего не понимаю — он ответил — и я тоже ничего не понимаю — затем он заявил, что считает Третьякова и потом Мамонтова за людей, много сделавших для русского искусства. Я очень рад, что сделал, т. е. сказал, что у меня было на совести и рад за Сав<ву> Ив<ановича>, к которому он относится с добрым чувством» (Серов. Переписка, стр. 138, 139.— Письмо Серова к жене с пометкой «суббота», правильно отнесенное составителем книги к 1900 г., можно датировать точно: 19 февраля 1900 г.).

[2] Портрет Николая II в тужурке предназначался в подарок царице. Семейный характер портрета сказался на его исполнении: это, пожалуй, единственное произведение в галерее царских портретов, не только Николая II, изображающее царя без какой-либо помпезности, а как обычного человека, оставшегося наедине с собой.

Художники-современники высоко оценили портрет. Остроухов считал его «одним из лучших произведений» художника (Выставка Серова. Петербург.— «Русские ведомости», 1914, 5 января, №4). Когда Грабарь увидел фотографию с портрета, то, по его словам, он «невольно залюбовался на тонко уловленный художником взгляд глаз, казавшихся такими добрыми и ласковыми». Тогда вспоминает Грабарь, «отгадав мою мысль, он <Серов> сказал: — Да, да, детски чистые, невинные, добрые глаза. Такие бывают только у палачей и тиранов. Разве не видно в них расстрела девятого января?» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 183). Встретив Николая II на выставке «Современное искусство» в 1903 г., Грабарь «смог оценить, до чего похож его серовский портрет в тужурке» (Грабарь. Автомонография, стр. 185). Отзывы художественных критиков и рецензентов в отношении этого произведения Серова также были единодушно положительны (см. т. 1 настоящего изд., стр. 401; т. 2 настоящего изд., стр. 32, 33, 471, 472, а также А. Суворин. Маленькие письма.—«Новое время», 1901, 4 февраля, № 8959; А. Ростиславов. Свобода живописи.— «Театр и искусство», 1901, № 8, стр. 164; Н. Шебуев. Негативы.—«Русское слово», 1902, 15 ноября, № 315; «Выставка «Мира искусства».— «Новости дня», 1902, 16 ноября, № 6983).

Ф. Ф. ЮСУПОВ

Князь Феликс Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон младший (1887—1967) — родовитый аристократ, семейство которого владело в дореволюционной России колоссальнейшим состоянием; получил образование в Оксфордском университете; находился в свойстве с Николаем II по браку в 1914 г. с его племянницей великой княжной Ириной Александровной; один из организаторов и участников убийства Григория Распутина.

В эмиграции Ф. Ф. Юсупов написал две автобиографические книги «Avant l'exil. 1887—1919» (Paris, 1952) и «En exil» (Paris, 1954).

Воспоминания о Серове написаны Ф. Ф. Юсуповым для настоящего издания по просьбе И. С. Зильберштейна и публикуются впервые.

Воспоминания о В. А. Серове

Я с особым удовольствием сообщаю о том, что сохранилось в памяти о встречах и отношениях моих и моей семьи с Валентином Александровичем Серовым. Его я всегда выделял из всех многочисленных и разнообразных представителей искусства, встретившихся на моем жизненном пути в России или за рубежом. Это был превосходный человек, и он оставил у меня самое дорогое и сильное воспоминание.

В моей памяти первое появление Серова в нашей семье связывается с его работой над портретом моей матери в 1900 году[1]. (Возможно, что он бывал у нас и ранее, но я, к сожалению, этого не помню.) Этот портрет, где моя мать сидит на диване с собачкой, я считаю самым лучшим из ее портретов, исполненных Серовым. В Архангельском портрет только «был взят хорошо», по выражению Серова, а закончен уже в Петербурге. Деликатность, простота в обращении и благожелательность моей матери способствовали большой ее дружбе с художником. Не любя богатых людей за их самодовольство и тщеславие, Серов, однако, чувствовал себя легко и свободно в кругу моей семьи. Чеканная живопись Серова, незабываемое мастерство, своеобразная манера останавливаться на каждой черточке и детали приводили к постижению внутреннего содержания человека и окружающей его жизни, но, естественно, что они же требовали и многочисленных сеансов. Моя мать, высоко ценя талант Серова, никогда не отказывала ему в нужном для позирования времени. Сама же она, как совершенно верно упоминал С. А. Щербатов, с доброжелательной лукавостью говорила: «Я худела, полнела, вновь худела, пока исполнялся Серовым мой портрет, а ему все мало, все пишет и пишет!»[2] Зато терпеливое отношение моей матери увенчалось успехом и сам художник был удовлетворен своим произведением. Особенно радовался Серов, когда ему удалась улыбка моей матери, которую он очень любил[3]. Любил он и ее подвижность лица и ее грацию.

Недавно перечитывая письма Серова к жене, отправленные из Архангельского, я получил редкое удовольствие от его лаконичных и вместе с тем чудесно выразительных слов о моей матери: «...славная княгиня, ее все хвалят очень, да и правда, в ней есть что-то тонкое, хорошее»[4].

Будучи сыном З. Н. Юсуповой, я лично не могу описывать все ее очарование, но, побуждаемый желанием воскресить прошлое, должен, однако, это сделать. Моя мать была стройная, изящная, грациозная, очень черные волосы оттеняли ее голубые сверкающие глаза. Она была не только умна, воспитанна, артистична, но была также воплощением душевной доброты. Никто не мог устоять перед ее очарованием. И наряду с этими исключительными качествами она была сама скромность и простота. Многие политические деятели ценили прозорливость моей матери и обоснованность ее суждений. Она могла бы стать главой политического салона, но ее скромность помешала ей играть такую роль и этим она только увеличила уважение, которым уже была окружена.

Сам большой артист, Серов не мог не заметить дара моей матери к сценическому искусству. Он искренне восхищался тонкостью ее игры на сцене нашего театра в Архангельском и был вполне согласен с К. С. Станиславским, который, увидя ее однажды в «Les Romanesques» Э. Ростана на благотворительном спектакле, на коленях упрашивал мою мать все бросить и, вступив в его труппу, посвятить себя театру.

Переходя к моему портрету, написанному Серовым в Архангельском, мне хотелось бы сказать о том глубоком духовном влиянии, которое оказали на меня многочисленные беседы с Серовым во время сеансов. Между прочим, Серов настоял на том, чтобы собака, с которой я никогда не расставался, также была изображена, поскольку, по словам художника, «это была его лучшая модель». Его восхищение перед Архангельским сблизило нас. После позирования я уводил его в парк. Там, сидя на одной из моих любимых скамеек, мы вели откровенные разговоры, неоднократно беседуя по вопросам, глубоко меня волнующим. Будучи тогда юношей, я очень задумывался над той огромной ответственностью, которую накладывали на меня несметные юсуповские богатства. Я глубоко понимал и чувствовал, что чем больше мне дано, тем и больше от меня требуется. Серов же, человек гуманный и убежденный защитник всех неимущих, своими долгими и дружескими беседами словно «оформил» все мои сокровенные мысли и чувства. Его передовые взгляды оказали влияние на развитие моего ума. И по мере того, как его художественная кисть заканчивала мой внешний облик на полотне—внутри меня созревал тот человек, каким я остался всю жизнь, и дружба Серова оставила во мне неизгладимые впечатления. Когда в 1908 году трагически погиб мой старший брат[5] и я сделался единственным наследником всего состояния, у меня уже был ясный план, как раздать крестьянам земли наших многочисленных поместий и как устроить в наших домах благотворительные учреждения и академии...

Серов работал над моим портретом около двух лет, с перерывами, вызванными моими гимназическими экзаменами в Петербурге. Портрет мой понравился самому художнику, так как Серов сказал мне о нем: «Когда я смотрю на ваш портрет, то мне кажется, что он «благоухает». Позднее, почти теми же словами выразил свое восхищение С. Глаголь: «Когда вы подходите к этому портрету, вы чувствуете аромат каких-то аристократических духов; вы чувствуете, как нежны и выхолены эти руки и заранее угадываете, как выхолены и вычищены эти нежные ногти; вы чувствуете целого человека известного положения, известного общества, известной эпохи»[6]. В 1906 году мой портрет был выставлен в «Salon d' Automne» в Париже на «Exposition de l'Art Russe», организованной С. П. Дягилевым, а затем в Венеции. Многочисленные посетители имели возможность познакомиться с творчеством Серова. Известность, которую доставил мне портрет, не понравилась моим родителям, и они попросили Дягилева снять его с выставки.

Что касается портрета моего брата, тут задача Серова была более сложная. Мой брат, мало интересуясь беседами с художниками и будучи постоянно занятым, скупо уделял время на сеансы. Это приводило Серова в уныние, и он часто жаловался: «Опять молодой князь уехал — беда...» Все же портрет удалось закончить.

Живя летом в Архангельском, Серов часто беседовал с моим отцом, отличавшимся большим здравым смыслом[7]. Валентин Александрович любил также наблюдать, как в воскресные дни, вернувшись после обедни из церкви, вся семья располагалась в обширном дворе, куда сходились до сотни крестьян. Иные из них излагали отцу свою нужду. Ни одна просьба без ответа не оставалась. С моего отца Серов сделал два портрета. Один — где отец на арабском жеребце. Этот портрет остался в России, как и другие портреты моей семьи (ныне они экспонированы в Государственном Русском музее). Арабский жеребец очень забавлял Серова... Он следовал за всеми нами, как собака, вплоть до того, что поднимался по ступенькам лестницы дома. Когда мы должны были уехать из Архангельского, а Серов там оставался, он сказал: «Ну, ничего, вас не будет, а мне останется арабский жеребец...»[8] На втором портрете (1909) отец изображен держащим караковую лошадь под уздцы. Это единственный портрет работы Серова, находящийся у меня.

Мои родители были большими поклонниками таланта Серова и часто говорили: «Какими деньгами можно оплатить такую художественную работу!!»

Знакомство с Серовым длилось и по окончании работы над нашими портретами. Помню, как беспокоились и проявляли внимание и участие мои родители в месяцы тяжкой болезни Серова[9]. А когда погиб мой брат, Серов не раз выражал нам свое горячее соболезнование.

Про портрет Николая II знаю лишь то, что он художнику долго не удавался и Серов, не желая больше беспокоить государя, сказал ему, что сегодня последний сеанс. Государь, в скромной серой тужурке, спокойно сел за стол, положив на него руки и, буквально молниеносно, Серов вдруг схватил и общий облик и особый взгляд Николая II, сделав его лучший портрет, отличающийся большим сходством.

Вспоминаю забавный ответ Серова по поводу его портрета княгини Орловой. Последняя была большой модницей и всегда очень интересовалась платьями и шляпами из Парижа. Серов долго отказывался написать ее портрет, поскольку ее лицо не вдохновляло его. Все же потом он уступил настояниям Орловой. Но когда сеансы позирования окончились, художник решил написать и ее огромную шляпу, исполненную по последней парижской моде того времени. На удивленный вопрос моей матери, почему же шляпа на первом плане, Серов, улыбнувшись, ответил: «Иначе ведь не была бы княгиня Орлова...» А на протесты самой Орловой Серов откровенно заявил, что именно в шляпе заключается весь интерес портрета.

Вот все, что я могу рассказать о превосходном человеке и первоклассном художнике, моем современнике, Валентине Александровиче Серове.

КОММЕНТАРИИ

[1] Зинаида Николаевна Юсупова, княгиня (1861—1939), принадлежала к одному из богатейших аристократических семейств царской России.

А. А. Игнатьев так писал о Юсуповой: «Она была не столь красива, сколь прелестна с седеющими с ранних лет волосами, обрамлявшими лицо, озаренное лучистыми серыми глазами, словом, она была такой, какой изображена на знаменитом портрете Серова. В молодости княжна «выезжала в свет», то есть танцевала на всех петербургских балах высшего общества. Все ее товарки давно повыходили замуж, но красивой княжне никто не смел сделать предложения: богатыми невестами, конечно, не брезгали, но Юсупова была уже настолько богата, что гвардейцы, даже самые знатные, опасались предлагать ей руку из боязни запятнать себя браком по расчету. Каким-то друзьям удалось, наконец, убедить одного из кавалергардских офицеров, хоть и недалекого, но богатого и носившего уже двойную фамилию Сумароков-Эльстон, жениться на Юсуповой. Неглупая и очаровательная супруга сделала карьеру этого заурядного гвардейца, но ума, конечно, ему придать не смогла» (А. А. Игнатьев. Пятьдесят лет в строю. Т. 2. М., 1950, стр. 224, 225).

Зинаида Николаевна была последней в роду Юсуповых, поэтому, после брака, по особому разрешению царя, муж ее прибавил к своей фамилии и титулу титул и девичью фамилию жены.

Д. И. Толстой, хорошо знавший З. Н. Юсупову, писал о ней, уже замужней женщине, в своих «Автобиографических записках»: «Зинаида Николаевна останется для всех ее знавших совершенным типом очаровательной светской женщины. Казалось, она задалась целью всякого обворожить и очаровать, и всякий, кто к ней приближался, невольно подпадал под ее очарование. Очень приятное лицо с очаровательными светло-серыми глазами, которые она то прищуривала, то как-то особенно открывала, очаровательная улыбка маленького рта, стройная фигура, рано поседевшие волосы, придававшие ей впоследствии вид напудренной куколки, все это сразу привлекало внимание» (не издано; ЦГАЛИ).

После Октябрьской революции Юсупова вместе с семьей эмигрировала в Италию и поселилась в Риме. Журналист П. П. Шостаковский передает свое впечатление от Юсуповой, которую он видел в 20-х гг.: «По-моему, быстрое и неумолимое крушение старого строя служило для Юсуповых убедительным доказательством невозвратимости прошлого и эфемерности того, что создавалось веками и казалось прочнее гранитной скалы. Самая из них умная и толковая оказалась старуха Юсупова <...> Старуха-княгиня не поминала прошлого. Все ее мысли были в общественной деятельности, которую она начала развертывать, создав в Риме бюро приискания работы и бесплатную столовку для русских людей, оказавшихся за границей без всяких средств к существованию. Кроме того, она организовала белошвейную мастерскую для снабжения эмигрантов носильным бельем. Короче говоря, не только приняла как неизбежное создав-

шееся положение, но и старалась облегчить другим выход на новую дорогу, дать возможность заработать себе кусок хлеба» (Павел Шостаковский. Путь к правде. Минск, 1960, стр. 176).

Серов не раз писал Юсупову, ее мужа и двух сыновей. По словам Грабаря, «в юсуповской семье Серов писал много, особенно восхищаясь Зинаидой Николаевной, красивой, обаятельной женщиной <...> Отрицательно относясь к богатым и знатным, которых не выносил за чванство и самовлюбленность, Серов делал исключение для кн. Юсуповой» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 185, 278). Вполне вероятно, что Серова привлекал неподдельный интерес Юсуповой к искусству. В одном из писем к жене Серов замечает: «кажется, она вообще понимающая» (Серов. Переписка, стр. 140).

Подобного же мнения о Юсуповой были, по-видимому, и другие выдающиеся представители русского искусства, известные своим нелицеприятным характером. Так, Поленов в 1897 г. сделал по ее желанию повторение своей картины «Лес зимой». «Очень был бы рад, если бы картина понравилась Вам»,— сообщал он ей 6 июня 1897 г. (не издано; ЦГАДА). Антокольский просил позволения сделать с нее скульптурный портрет, что, как он сообщал Юсуповой, «составляет его давнишнее желание». И далее он писал: «Вы знаете, глубокоуважаемая княгиня, что я никого никогда об этом не просил, но мне кажется, что это было бы одной из лучших моих работ» (не издано; ЦГАДА). Юсупова проявила себя и как меценат: римский зал музея Изящных искусств в Москве был сооружен на ее средства.

[2] Эти слова Юсуповой С. А. Щербатов привел в своей книге «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1955, стр. 258).

[3] Из многих портретов Юсуповых, которые исполнил Серов, лишь один — портрет Зинаиды Николаевны — стал известен русскому обществу при жизни художника. Это тот самый портрет, над которым Серов работал в 1900—1902 гг. на протяжении восьми — десяти сеансов. Впервые он экспонировался на выставке «Мира искусства» в начале 1902 г. в Петербурге, и с 15 ноября 1902 г. по 1 января 1903 г. в Москве. Портрет вызвал оживленные толки.

Одного рецензента портрет Юсуповой навел на мысль о том, «что собственно мешает этому обладателю большого таланта стать и очень большим художником». «Оказывается,— продолжал он,— что В. А. Серов сродни всем прочим нашим талантам; его вещи отличаются часто тоже невыдержанностью того или другого необходимого условия, без соблюдения которого нельзя признать художественное произведение вполне цельным, завершенным. Для примера возьмем одну из видных его на этой выставке работ «Портрет кн. Юсуповой» (№ 208). Задуман портрет роскошно, но свет как на фигуре, так и на всех аксессуарах слишком однообразно рассеян, некоторые детали фона, напр<имер>, золотые рамки на стене, написаны неуместно широким и резким мазком, блики золота прямо беспокоят глаз зрителя; лицо же, очевидно, автору пришлось написать излишне законченно; отсюда разлад: фон кричит, а лицо выглядит безжизненным. В одной из книжек журнала «Мир искусства» есть воспроизведение этого портрета. Фотография умерила резкость фона, смягчила еще кое-где,— получилась

гармония; вот каким должен бы быть этот портрет. Глядя на снимок, представляешь себе живопись портрета вполне выдержанною» (Б. Божидаров. Выставка картин журнала «Мир искусства».— «Русский листок», 1902, 10 декабря, № 339).

Были мнения противоположные.

С. С. Голоушев писал, что портреты Серова привлекают колоссальной «способностью постижения внутреннего содержания всей окружающей жизни». «Возьмите, скажем, портрет княгини Юсуповой! — развивал критик далее свою мысль.— Чем она может быть мне интересна? А я, между тем, страшно люблю этот портрет. Я никогда не видал эту женщину в действительности, но я чувствую, что передо мною сидит маркиза нашего времени. Я чувствую эту женщину большого света и во всех деталях, окружающих ее: в этой собачке, лежащей подле нее на диване, в окружающем атласе и безделушках. Я чувствую, что эта женщина живет какой-то особой жизнью, быть может совершенно чуждой мне, на какой-то особой высоте от всего окружающего, отделенная, обособленная от всего, нежная, изящная и утонченная, живет именно той жизнью, какой жили когда-то маркизы. Эти белые напудренные волосы, эта странная поза,— все это дает право сказать, что это именно маркиза нашего времени» (С. С. Глаголь. Художественная личность Серова.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве». 1911, № 10, стр. 473, 474).

Другой рецензент считал, что это произведение Серова «прекрасно <...> по психологии личности, воссоздаваемой художником благодаря уменью уловить позу, дать характерное положение линий и в глазах (глаза всегда удаются Серову) выразить все то, что нужно знать о душе». Далее он писал: «Но в этом же портрете мы видим немало технических недостатков, начиная с присутствия в тонах на лице какого-то холодного, неприятного элемента, оставляющего от тела впечатление посинелости, сквозящей из-под меловых (местами) тонов, также неприятных. Положенное неверною рукой начало дисгармонии красок проходит по всему полотну: светлые тона, полные странной примеси грязновато-коричневого, чередуются с зеленовато-мутным, опять-таки грязноватым. Отсюда необходимость большей, чем то требуется подчеркнутости линий сильными, небрежными мазками такого характера, который ясно дает чувствовать краску и неверность основного тона безотносительно к природе и (что совсем непоправимо) в отношении к общему подбору колорита. Платье наскоро намечено, не написано; оно не дает впечатления материи и крайне неприятно по резким штрихам, точно не с натуры сделанное. Вялое, почти странное окончание низа, с неудачно положенной под ноги подушечкой и ножками мебели, невольно напрашивается на сравнение с верхней частью портрета, где опять-таки яркими, режущими штрихами даны десятки ненужных линий аксессуаров, как бы предназначенных рассеивать глаз, отвлекать от главного — фигуры и лица. Никакого впечатления, никаких пояснений не делает группа портретов в золоченых рамках, так и выпирающих из картины вследствие грубости и силы тона, с каким они взяты. Наоборот, такого рода аттестация, создаваемая путем деталей, может быть уместной в каком угодно портрете, но только не княгини Юсуповой <...> Но... этим портретом восхищаются; он воспроизведен в десятках журналов Запада, как нечто смелое, оригинальное и выдающееся» (М. Михайлов. Поминки.— «Искусство строительное и декоративное», 1903, № 4, стр. 13, 14).

Различные оценки характерны и для других критиков. А. А. Ростиславов, например, писал: «Ничьих сомнений не могут возбудить очаровательные по обыкновению произведения Серова, представляющие интерес отдельной крупной выставки. Вот художник счастливо, гармонически сочетающий в себе и громадный непосредственный талант, дар воспроизведения и глубокое изучение, серьезность, основательность. В его портретах столько тонкости, знания, понимания формы, столько удивительной жизненности живописи, столько мастерства, глубокого, не поверхностного, основанного на удивительном знании, любви к форме и в то же время вдохновенного, как например <...> в удивительном по смелости и красоте живописи деталей и обстановки портрете кн. Юсуповой, с которыми, впрочем, не гармонирует живопись головы, слишком уж переработанная и вероятно долго не дававшаяся художнику» (А. Ростиславов. Наша живопись.— «Театр и искусство», 1902. № 16, стр. 328).

В свою очередь, Грабарь утверждал, говоря о портрете: «Лучшее в нем — голова, сделанная необыкновенно тонко,— одна из наиболее удавшихся Серовских голов. Слабое место произведения — композиция, слишком случайная и недостаточно декоративная для столь крупной и сложной картины. Нет большой красивой линии и нет архитектуры, но все это с избытком искупается серьезностью и какой-то солидностью долго работанной чеканной живописи» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 144, 145). Во втором издании своей монографии Грабарь несколько изменил свое мнение: «Это светский портрет в лучшем смысле слова <...> Серов наслаждался своей работой, создав одно из своих серьезнейших произведений <...> как бы возвращавшееся к его ранним, наиболее совершенным портретам, но, быть может, по сравнению с теми менее свободное, слегка засушенное, лишенное былой серовской «свежести» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 185).

Так же относился к портрету и С. П. Яремич: «Что и говорить, мастерская вещь, но в ней есть какой-то холод, есть что-то скованное, застывшее — это великолепный портрет, но не живой человек. Чувствуется упорный и длительный труд, а непосредственного свежего впечатления натуры нет, оно погребено под пластами остроумнейших красочных наслоений» (С. П. Яремич. Серов. Рисунки. Л., 1936, стр. 14). Бенуа считал этот портрет Серова «шедевром» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 401).

По-видимому, и Юсуповы в какой-то мере склонялись к тому, что голова — лучшая часть портрета. Об этом можно судить по следующим строкам из письма А. П. Боткиной к Остроухову от 7 апреля 1902 г.: «...Серов был весьма расстроен историей портрета Юсуповского. Он узнал о их намерении вырезать овал. И я боюсь, я прямо боюсь его настроения...» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Ныне портрет З. Н. Юсуповой находится в ГРМ.

[4] Эти слова взяты из письма Серова, которое следует датировать 2 июня 1896 г. (В издании Серов. Переписка, стр. 140, упомянутое письмо неправильно отнесено к 1900 г.).

[5] Николай Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон (1882—1908) — офицер, был убит на дуэли. Серов, узнав об этом, выразил Юсуповым свое соболезнование (телеграмма от 25 июня 1908 г.— Не издано; ЦГАДА).

В 1903 г. Серов исполнил его портрет; ныне — в ГРМ.

[6] Здесь Юсупов приводит цитату из статьи С. С. Голоушева-Глаголя «Художественная личность Серова» («Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, стр. 474).

В 1916 г., когда после убийства Распутина имя Юсупова облетело всю Россию, в газетной заметке говорилось о «нежных и тонких чертах лица молодого Ф. Ф. Юсупова на портрете виртуозной кисти Серова, прекрасном как портрет Дориана Грея» (С. К-м. Кн. Ф. Ф. Юсупов, гр. Сумароков-Эльстон.— «Утро России», 1916, 21 декабря, № 355).

Ныне портрет — в ГРМ.

[7] Князь Феликс Феликсович Юсупов, граф Сумароков-Эльстон старший (1856—1928) получил образование в Пажеском корпусе и Чугуевском пехотном юнкерском училище. После женитьбы на княгине З. Н. Юсуповой сделал блестящую карьеру: в 1886—1904 гг.— адъютант московского генерал-губернатора, великого князя Сергея Александровича, с 1905 г.— генерал-майор, командир кавалергардского полка, позже был произведен в генерал-адъютанты, в 1914—1915 гг.— московский генерал-губернатор. Был председателем Общества акклиматизации животных.

Его сын, Ф. Ф. Юсупов, в своих воспоминаниях так писал об отце: «У него было больше здравого смысла, чем ума <...> Он был прежде всего солдат и не любил интеллектуальные круги, где нравилось бывать его жене. Из-за любви к нему она пожертвовала своими личными вкусами и лишила себя множества вещей, которые могли бы сделать ее жизнь приятной» (Félix Youssoupoff. Avant l'exil. 1887—1919. Paris, 1955, p. 28).

Известны два портрета Юсупова, исполненные Серовым в 1903 и 1909 гг. О первом из них см. след. прим.

[8] Портрет Ф. Ф. Юсупова старшего 1903 г. Серов выделял из исполненных им юсуповских портретов. В письме к жене от 4 сентября 1903 г. Серов заметил: «Пожалуй, удачнее всех князь на лошади, может быть потому, что не так старался — это бывает» (Серов. Переписка, стр. 154). К такому же мнению о портрете Ф. Ф. Юсупова пришел в конце жизни Грабарь, заявивший, что это «великолепный конный портрет князя, исполненный с тем самым чувством свежести, о котором больше всего заботился Серов. Портрет принадлежит к десяти—пятнадцати лучшим во всем его художественном наследии» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 188). Ранее он считал этот портрет по сравнению с портретом Юсуповой «гораздо декоративнее, менее ценным по живописи». (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 146).

[9] В архиве Серова сохранилась телеграмма З. Н. Юсуповой на его имя от 19 октября 1903 г.: «Только что узнала о вашей болезни. От души надеемся <что> вам лучше. Желаем скорее поправиться. Просим известия» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

В. М. ГОЛИЦЫН

Владимир Михайлович Голицын, князь (1847—1932),— выпускник Московского университета, крупный чиновник конца XIX — начала XX в.; московский вице-губернатор (1883—1887), а затем губернатор (1887—1891); городской голова Москвы (1897—1905). В одной из газет того времени так говорилось о Голицыне: «Лестно было плебейской, торговой Москве этакого князя у себя головою держать. Как мощи сух, как палка прям, все на тонкой деликатности, и сразу видна белая кость и голубая кровь» (Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>. Под Крещенье.— «Русское слово», 1909, 6 января, № 4). Во время пребывания Голицына во главе Московской городской думы был сооружен московский водопровод, открыта канализация и пущены первые трамваи. С 1912 г. Голицын стал председателем университета имени А. Л. Шанявского.

После Октябрьской революции Голицын написал несколько естественно-научных статей о Подмосковье.

Будучи городским головой Москвы, возглавлял совет Третьяковской галереи с 1899 г. по 1905 г. Голицын не понимал искусство — недаром Остроухов называл его «беспомощным князинькой» (письмо Остроухова к Серову от 5(18) сентября 1903 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Голицын неизменно солидаризировался с честолюбивым И. Е. Цветковым и выступал против всего, что предлагали Боткина, Остроухов и Серов. Эта борьба, завязавшаяся в совете Третьяковской галереи, нашла лаконичные упоминания в дневниковых записях Голицына за 1902—1904 гг.

В конце 1905 — начале 1906 г. Серов по заказу Московской городской думы исполнил портрет Голицына (ныне в ГИМ).

Впервые публикуемые записи Голицына извлечены из его дневника (отдел рукописей ЛБ).

Дневниковые записи (1902—1906 гг.)

24 января 1902 г.

...На службе у меня были <...> Серов, обещавший целую бурю в Совете галереи[1], а получивший от меня твердое указание на то, как должно вести дело покупок и как вести себя[2].

1 февраля 1902 г.

...Я ходил к Остроухову, у которого застал А. П. Боткину и Серова, все озабоченных не прекращающимися газетными статьями о галерее[3].

4<декабря> 1902 г.

...В числе гостей был Серов, с которым я имел длинный разговор.

18 декабря 1902 г.

...Был на выставке «Мира искусства» и пришел в ужас от картин, купленных нашими ценителями искусства в галерею; надо будет принять меры[4].

18 января 1903 г.

На службу приехал я поздно и там у меня были Зографы[5] и В. Серов. Мы рано собрались в присутствие и очень долго сидели.

26 апреля 1903 г.

...У меня были Серов с г. Телешовым[6]...

1 марта 1904 г.

...После обеда у нас был В. Серов, едва поправившийся.

23 марта 1904 г.

...Был Совет галереи для текущих дел, о покупках — ни слова — и хотя были со стороны Серова кое-какие неприятности, но, по-видимому, эти протестанты, вдохновляемые Остроуховым, несколько сбиты с позиций и ощутили стыд[7].

1 декабря 1905 г.

...Очень много читал перед обедом, а после у нас был В. Серов, который будет писать мой портрет для Думы[8].

4 декабря 1905 г.

...Поутру Серов начал мой портрет и было довольно утомительно сидеть.

17 апреля 1906 г.

...Серов кончил и увез мой портрет.

КОММЕНТАРИИ

[1] После смерти П. М. Третьякова для управления галереей Московская городская дума учредила совет галереи из пяти членов: председателя совета — попечителя галереи, каковым являлся городской голова; представителя семьи П. М. Третьякова и трех членов, избиравшихся думой на три года. В первый совет, приступивший к работе в июне 1899 г., вошли князь Голицын, Боткина — дочь П. М. Третьякова, известный московский коллекционер Цветков, Остроухов и Серов. Репин в письме к Голицыну от 26 марта 1899 г. дает характеристики некоторым кандидатам: «1. Александра Павловна Боткина <...> Ближайшая наследница П. М. <Третьякова>, ближе всех знакомая с симпатиями и планами покойного отца. Хотя еще и молодая, но умная, энергическая особа, с большой любовью и пониманием искусства, как выросшая в этой галерее. 2. Илья Семенович Остроухов. Близкий приятель покойного, уже много поработавший

с ним в галерее; как собиратель художественных произведений сам, хорошо знающий ценности этого дела — человек с несомненным вкусом в искусстве, деятельный, чуткий, сам талантливый художник 3. Иван Евменьевич Цветков — необходимый элемент консервативного характера в искусстве, чтобы иногда и сдерживать молодые порывы двух первых членов комиссии; человек, любящий искусство и хорошо, по опыту знающий ему цену» (Репин. Письма к художникам, стр. 134, 135). Соединение в совете лиц разных художественных симпатий и взглядов привело менее чем через год к образованию двух противостоящих друг другу групп: в одной были Боткина, Остроухов, Серов, другую составляли Голицын и Цветков. Борьба, разгоревшаяся между ними, настолько затрудняла деятельность совета, что одно время он совершенно не функционировал. Голоушев писал тогда: «Надо прежде всего отказаться от погони за пресловутым «беспристрастием» и от желания всем угодить. Надо искать не разноголосицы в Совете, а именно единодушия и сплоченности <...> Распри происходили от соединения в Совете непримиримых элементов. Продолжайте их соединять и, кроме распрей, в Совете ничего не будет. А выберете Совет из людей, способных друг с другом работать, и <...> Совет будет дружно и единодушно и управлять галереей, и пополнять» (С. Глаголь <С. С. Голоушев>. Пять или семь?— «Русское слово», 1904, 19 сентября, № 261).

Пополнение галереи новыми произведениями являлось одной из главных обязанностей совета. В параграфе 18 Положения о галерее указывалось, что совет «постановляет об их принятии при убеждении в том, что принимаемое произведение представляет художественные достоинства, отвечающие значению городской художественной галереи, как хранилища, возможно полно отражающего поступательное движение русского искусства». При обсуждении этого параграфа в Московской думе отмечалось, что выражение «поступательное движение» ничего не определяет. На это председатель комиссии, вырабатывавшей положение о галерее, С. А. Муромцев разъяснил, что «оно и не должно определять, а каждый член Совета должен его понимать и толковать своим вкусом, чутьем. Нельзя установить правил, формулы для покупки произведений искусства, но можно установить как бы присягу для каждого члена Совета, что он по внутреннему убеждению будет способствовать приобретению художественных произведений, выражающих поступательное движение искусства» (Заседание думы.— «Новости дня», 1904, 22 сентября, № 7652). При той диаметральности вкусов, которой отличались большинство и меньшинство совета, пополнение галереи представлялось делом довольно неопределенным и трудным. Серов писал Боткиной 7 марта 1903 г.: «Боюсь, не впадаем ли мы в слишком узкий, скажу аристократический подбор, не устраиваем ли мы комнат с приятно развешанными гармоническими картинами? Гармонии и теперь уже нет, ибо от многих вещей, нами приобретенных, нас несколько коробит; считаю, что это в порядке вещей — ведь не можем же мы покупать лишь то, что нам безусловно нравится — таких вещей нет, или есть, то это по большей части милые пустяки. Условия приобретения все же будут преобладать да и скажу должны, пожалуй, преобладать в галерее, какова Третьяковская» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Много лет спустя Бенуа, касаясь деятельности совета галереи, писал: с самого начала «обнаружилось, что колесница Совета на очень валких колесах, что самый характер мужественного, систематического, толкового приобретения Павла Михайловича Третьякова

заменился чем-то робким и компромиссным» (Александр Бенуа. Спор из-за Грабаря.— «Речь», 1916, 30 января, № 29).

Приобретения совета часто вызывали резонанс в обществе. Газета «Литературно-художественная неделя» заявляла: «Пополнение значительнейшего из русских художественных хранилищ заслуживает самого серьезного внимания со стороны общества и печати. Это один из экзаменов, на которых подлежит испытанию наша художественная культура» (1907, 7 октября, № 3). А внимание было исключительным. Выступления печати, чаще критические, чем одобрительные; заседания Московской думы, не раз обсуждавшей и осуждавшей деятельность совета; заявления гласных думы и частных лиц — все это внесло немало беспокойства в жизнь Серова, до конца дней своих остававшегося членом совета.

О том, какое большое признание нашла у современников его самоотверженная работа в Третьяковской галереи, см. т. 1 настоящего изд., стр. 536, 537; т. 2 настоящего изд., стр. 489—491.

[2] Этой краткой не без самодовольства сделанной Голицыным записи предшествовали следующие обстоятельства.

До конца 1901 г. подавляющая часть приобретений для галереи производилась большинством совета — Боткиной, Остроуховым и Серовым. По положению о руководстве галереей мнения трех членов совета было вполне достаточно, чтобы произведение считалось купленным от имени всего совета. Некоторое время Голицын и Цветков мирились с этим и не протестовали. Но все изменилось в декабре 1901 г., когда «по единогласному решению» Боткиной, Остроухова и Серова были приобретены этюд Ф. В. Боткина «Портрет девушки» и карикатура-акварель П. Г. Щербова «Хозяева и гости акварельных пятниц». На заседании совета 28 декабря 1901 г. Голицын и Цветков были поставлены в известность об этих покупках. Цветков, верховодивший в меньшинстве, заявил, что он «не сочувствует приобретению» этюда Боткина, а в отношении карикатуры Щербова «просил занести в протокол его мнение о том, что для карикатуры Щербова не должно быть места в художественной галерее» (Журналы заседаний Совета по управлению Городской галереей. М., 1903, стр. 42, 43).

Немногим менее месяца после этого московская газета «Новости дня» поместила интервью, взятое у влиятельного академика живописи и коллекционера М. П. Боткина, который заявил: «Совет галереи <...> глубоко заблуждается, думая, что он обязан ежегодно истратить всю назначенную на пополнение галереи сумму <...> Если теперь ничего выдающегося не появляется, так уж лучше не покупать; воздержаться год, два, три — значит скопить около ста тысяч, т<о> е<сть> сумму, на которую можно купить что-нибудь действительно ценное. Между тем посмотрите, что теперь покупают для галереи. Среди сделанных после П. М. Третьякова приобретений только портрет Боровиковского представляет действительную ценность; все остальное разжижает галерею, понижает интерес к ней, недостойно ее. У того же Левитана можно было выбрать лучшие вещи. Зачем было покупать «Аленушку» В. М. Васнецова, когда эта вещь говорит скорее против художника, чем в пользу его. Я бы еще понимал купить эту «Аленушку» при случае, за 500 руб., за ее настоящую цену, но платить семь-восемь

тысяч рублей — это абсурд. Я был поражен, когда узнал, что Совет галереи приобрел даже на выставке «36-ти» карикатуру на Чехова <так М. П. Боткин назвал акварель Щербова> <...> Совершенно не могу также понять запрещения делать копии в Третьяковской галерее <...> С таким же недоумением я отношусь к распоряжению совета о воспрещении коллективных посещений с объяснениями учащимся» (S. <С. Л. Кугульский>. Из бесед.— «Новости дня», 1902, 23 января, № 6687).

Интервью, обвинявшее якобы весь совет, по существу, было направлено против Боткиной, Остроухова и Серова, которым оно доставило много неприятных и беспокойных минут. В особенности трудно пришлось Серову, единственному из них трех оказавшемуся тогда в Москве. Письма Серова тех дней красноречиво говорят об его большой озабоченности по поводу сложившегося положения. После своей беседы 24 января 1902 г. с Голицыным — той самой, о которой последний сделал запись в своем дневнике,— Серов писал Остроухову: «У князя был, имел довольно продолжительную беседу. Во-первых, он всецело присоединяется к особому мнению Цветкова относительно покупки Боткина и карикатуры, опасается заявления в думу по этому поводу. Отвечать на статью «Новостей дня» не считает нужным и возможным от лица Совета. На всевозможные нападки газет Дума никогда не отвечает и вероятно с неудовольствием отнеслась бы к подобному полемизированию. Кроме того, оно невозможно в виду разногласия в самом Совете <...>

Я все-таки заявил, что следовало бы, пожалуй, собраться потолковать об этом, что возможно — Александра Павл<овна Боткина> приедет,— а тогда сейчас же меня известите — последние слова князя. Относительно вообще принципов при покупке картин — сказал ему, что не схожусь с ним, князем, т. е. покупать по вкусу публики. Что вкусы вообще разные, что Лебедева по настоянию Цветкова покупать не могу, как, вероятно, не может покупать Цветков Боткина. Что тут судить могут действительно только гласные и если заявление появится в Думе — вероятно все мы уйдем» (Серов. Переписка, стр. 230, 231.— В этом издании письмо ошибочно помечено 1903 г., однако его следует датировать 24—25 января 1902 г.)

[3] На следующий день после интервью М. П. Боткина газета «Московский листок» (1902, 24 января, № 24) поместила заметку «Из обыденной жизни», в которой, не выступая прямо в защиту совета галереи, поставила под сомнение добронамеренность заявления М. П. Боткина. С обстоятельной и страстной статьей, отводившей от совета все обвинения М. П. Боткина, выступил С. С. Голоушев (С. Сергеевич. Грозит ли гибель Третьяковской галерее?— «Курьер», 1902, 26 января, № 26). В ответ газета «Новости дня» (1902, 26 января, № 6690) напечатала новую заметку С. Л. Кугульского, где утверждалось, что «мнение М. П. Боткина с принципиальной стороны находит много сторонников». Затем два дня подряд, 29 и 30 января, та же газета выдвигала требование о пересмотре статута совета галереи. Серов писал А. Н. Бенуа в то время: «У нас тут целая драма по поводу Третьяковской галереи, т. е. ее Совета <...> Весьма возможно, что дойдет до заявления в Думе и тогда — тогда будет уже разговор всерьез. Пока ругается только одна скверненькая газета «Новости дня», но за ее ширмами действуют другие темные силы <...> Дело все же не шуточное и придется бороться — т<ак>

к<ак> считаю, что хотя наши покупки в галерее и не вполне достаточны, т. е. кое-что пропустили, но остальное все же можно было купить и даже следовало, и сомневаюсь, чтобы другой совет, или же один покупщик <...> покупал лучше.

И в этом смысле, если со мной согласна редакция «Мира искусства», следовало бы нас защитить, ибо, повторяю, за этой паршивой газетой скрываются темные силы власть имущие в Думе» (Серов. Переписка, стр. 282.— В этом издании письмо ошибочно помечено 1903 г., однако оно должно датироваться 29 января 1902 г.). Определяя положение, Серов в письме к В. Ф. Нувелю от 1 февраля 1902 г. констатировал: «Все ж таки, кажется, общественное мнение скорее за нас, чем за Михаила Петровича (сукина сына) и его интервьюера (тоже сукина сына). Председатель наш, голова кн. Голицын, тоже было грозил пальчиком и просил, чтобы мы покупая, больше бы сообразовывались с вкусом публики — да-с» (не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва).

Газетная перепалка противников и сторонников совета долгое время продолжалась, не ослабевая. Теперь уже в нее вступила петербургская пресса. Газета «Новое время», остановившись на беспочвенности заявления М. П. Боткина, выдвинула собственные претензии: «Совет Третьяковской галереи стоит далеко не на своей высоте. Его покупки — дело случайное, дело личных симпатий и вкусов, а не результат сознательной работы лиц, хорошо знакомых с делом, интересующихся им и понимающих свое назначение <...> Совет должен был бы посещать все выставки Петербурга и Москвы, вести деятельную корреспонденцию с провинциальными художественными центрами и покупать все, что есть лучшего <...> Совет же Третьяковской галереи и то только в числе трех, в том числе г-жа Боткина, собирается в Петербург почти только тогда, когда здесь устраиваются передвижная выставка и выставка «Мира искусств», на которые и прибывают гг. Остроухов и Серов, как участники их. Если есть в это время какая нибудь выставка, ее, пожалуй, посмотрят, да и то, если кто-либо из них настоит, нет — так и слава богу. Разве может быть по их понятиям что-нибудь путное на какой-нибудь выставке, кроме названных двух родных?» (Н. Кравченко. Дело или безделье.—«Новое время», 1902, 13 февраля, № 9320). Журнал «Художественные сокровища России» в своеобразной форме выступил на защиту совета: «...если уже нападать на деятельность Совета, то можно было бы упрекнуть его за то, что он не купил, нежели за то, что купил» (1902, № 1-2, стр. 14). Журнал «Мир искусства» высказывал пожелание, «чтобы состав комиссии <т. е. совета> остался и впредь тем же, каким был до сих пор, и чтобы все выраженные по ее адресу упреки укрепили ее в решительности и смелости ее действий» («Мир искусства», 1902, № 2, отдел «Художественная хроника», стр. 38, 39). Последнее выступление в связи с интервью М. П. Боткина принадлежало С. С. Голоушеву. Как бы подытоживая полемику, он писал: «...все обстоит благополучно и доказывает только одно, что Совет именно отличается беспристрастием, что он умеет отрешаться от личных симпатий и пополняет галерею с той разносторонностью, которая так необходима в этом деле» (С. Сергеевич (Сергей Глаголь). Нечто о Совете Третьяковской галереи.— «Курьер», 1902, 5 апреля, № 94).

Появление интервью М. П. Боткина стало как бы знаменательным событием в истории совета Третьяковской галереи: с того времени деятельность совета привлекла к себе пристальное внимание художественных кругов, печати и Московской думы.

[4] На этой выставке «Мира искусства» Боткина, Остроухов и Серов купили для Третьяковской галереи портрет В. В. Розанова работы Бакста, картину Бенуа «Павловский дворец», эскиз Врубеля «Демон», картину Рериха «Город строят». На заседании совета 16 декабря 1902 г. относительно приобретения работ Рериха и Врубеля Цветков «остался при особом мнении, полагая, что их не следовало бы приобретать для собрания Третьяковской галереи» («Московские ведомости», 1902, 17 декабря, № 317). К нему присоединился Голицын. Расхождение в совете тотчас стало достоянием газет и гласных думы. Журнал «Мир искусства» утверждал, что эти приобретения «распалили страсти москвичей до крайности» («Мир искусства», 1903, № 1, отдел «Художественная хроника», стр. 4). Некоторые гласные, считая, что «Совет пяти» в таком виде, как он сейчас существует, является лицом мало авторитетным в глазах общества и прессы», внесли предложение, чтобы он избирался тайным, а не открытым голосованием (Н. Г. <Шебуев>. Третьяковская галерея.— «Русское слово», 1902, 17 декабря, № 347; Художественные новости.— «Московские ведомости», 1903, 10 января, № 10). Другие гласные подали в думу заявление с предложением оградить совет от нападок печати. «И вот,— по словам газеты «Новости дня»,— «для ограждения» Совета от нападок печати подписавшие заявление весьма ехидно предлагают те же меры, о которых все время ратует печать: 1. придать авторитет Совету галереи; 2. сделать гласными все его действия» (Еще о Третьяковской галерее.— «Новости дня», 1902, 17 декабря, № 7014). Остроухов, побывавший тогда в думе, писал Боткиной: «Травля, как кажется, приходит к концу... Цветковщина побеждает. Сейчас из думы <...> Сегодня же узнал, что среди интеллигентных любителей, художников и артистов в Москве возникла мысль написать обширное письмо, протестующее против нападок мелкой прессы на наш выбор и свидетельствующее свое уважение его деятельности. Под этим протестом будто бы хотят собрать большое количество подписей и напечатать его в большой газете... Что выйдет из этой затеи — не знаю» (письмо от 17 декабря 1902 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ; упомянутый Остроуховым протест обнаружить в тогдашней прессе не удалось).

Отзвуком этих настроений в художественных кругах Москвы явилась статья Н. Г. Шебуева «Совет пяти»: «В «совете пяти» образовался раскол. В то время, как сам городской голова и сам И. Е. Цветков стараются направить галерею на путь истинный, три члена совета: В. А. Серов, И. С. Остроухов и г-жа Боткина, о, ужас! решили... идти по стопам Третьякова. Они начали с того, чем кончил Третьяков. Купили Врубеля, Рериха, Бакста и Бенуа! В то время, когда сам И. Е. Цветков высказывался категорически против. В то время, когда сам городской голова подал особое мнение! Ну, что же вдвоем могут они, представители городских интересов, сделать с тремя упрямцами, задумавшими, чтобы Третьяковская галерея осталась Третьяковской и росла своим естественным ростом. Тем же самым ростом, что и при Третьякове! Что могут они вдвоем поделать против троих,— против абсолютного большинства. Что могут поделать эти два члена, из которых первый удручен массою самых разнообразных городских дел, ничего общего с искусством не имеющих, а второй обременен составлением собственной галереи, тоже имеющей мало общего с современным искусством <...> А те «трое» разъезжают по выставкам, в Питере то и дело обозначаются,— разве уследишь, что они там покупают. И остается писать особые мнения. Да жаловаться из русских писателей г. Кугуль-

скому. А Третьяковскую галерею так должно быть и не удастся превратить в «городскую», хотя группа гласных и хлопочет об этом. Хотят выбирать в «Совет пяти» членов закрытою баллотировкою, чтобы очистить его от третьяковских традиций. Уж, конечно, если бы воскрес П. М. Третьяков, его бы не выбрали в члены этого совета. Прокатят на вороных и г-жу Боткину и г.г. Серова и Остроухова. Поделом им — не будьте Третьяковцами! И новый Совет сделает Третьяковскую галерею — городской. Начнет с крыши,— переделает на манер крыши городской прачечной, и дойдет до этих самых Врубелей. Не патентованная молодежь!— для тебя будет закрыта туда дорога. Но ведь это и значить *закрыть* Третьяковскую галерею. И открыть на новых началах новую — Городскую галерею. Галерею, в которую будут поступать входящие бумаги... pardon, картины только заслуженных, выдержанных художников. Признанных толпой и критиками из толпы. Новаторы не попадут в нее. А вспомните-ка! Давно ли Репина считали новатором! Давно ли Васнецова, теперь горячего противника новшеств, и толпа и пресса звала декадентом! В истории искусства нет такого периода, когда бы не было жалоб на упадок искусства. Все современники жалуются: «До чего мы дожили! Что теперь рисуют!» Потому что искусство аристократично. Оно обгоняет в своем росте развитие вкуса толпы. Оно не идет за вкусом толпы, а ведет его за собой. Дорогу искусству! Не стесняйте его роста, его размаха! Дорогу молодежи! Таков был завет Третьякова. И Третьяковская галерея должна следовать ему, чтобы остаться гордостью Москвы и России — Третьяковской, а не управской, галереей» (Н. Шебуев. Совет пяти.— «Русское слово», 1902, 18 декабря, № 348).

Однако и думские, оппозиционные совету настроения, нашли отражение в печати. С. Л. Кугульский писал: «Можно симпатизировать новым течениям в искусстве, но нужно время, чтобы сделать эти течения прочными, господствующими, а уж потом давать им доминирующее значение в художественном институте, каким является Третьяковская галерея <...> Можно приобрести вещь нового направления — почему и не поощрить его?— но предвзято покупать только картины одного направления, еще не установившегося, только потому, что — за тремя — большинство, по меньшей мере несправедливо с общественной точки зрения <...> Сейчас совета нет; существуют только г.г. Серов и Остроухов, которые делают, что хотят, имея за собой поддержку в лице третьего члена Совета, г-жи Боткиной» (S <С. Л. Кугульский>. На ложном пути.— «Новости дня», 1902, 18 ноября, № 6985).

В ответ на эту статью и подобные выступления других газет журнал «Мир искусства» поместил статью Д. В. Философова, в которой говорилось: «Нападки на Совет Третьяковской галереи, прикрытые эстетико-культурными соображениями, отдают какими-то думскими перепалками <...> Г-жа Боткина, говорят журналисты, в искусстве ничего не понимает, и находясь всецело под влиянием своих единомышленников, отдает в их распоряжение свой голос, благодаря чему Совет не существует. «Существуют только г.г. Серов и Остроухов, которые делают, что хотят». В конце концов тут ничего ужасного не было бы, если бы г.г. Серов и Остроухов делали, что хотят, в Третьяковской галерее. На то они Серов и Остроухов. Но ведь это все выдумки. По своему положению г-жа Боткина наиболее независимый член Совета <...> Если бы не стоящие на «ложном пути» и попирающие заветы П. М. Третьякова безумцы, я думаю, Третьяковская галерея

так-таки ничего бы и не покупала. Куда спокойнее сидеть на месте и «не пускать», чем рыскать по выставкам и антикварам, чтобы что-то покупать, да еще не для себя, а для галереи. И в думе запроса не будет, да и заветы П. М. Третьякова будут выполнены. Вот эта постоянная ссылка на заветы П. М. <Третьякова> и представляется мне особенно лицемерной <...> Не надо же забывать, что еще до появления на свет «Мира искусства» П. М. Третьяков приобрел вещи Н. Рериха, Алекс. Бенуа, Сомова, я уже не говорю о вещах Серова, Коровина, Левитана. И кто поверит, что член Товарищества передвижников И. С. Остроухов, столь близко стоявший к галерее в последние годы жизни П. М. Третьякова, дочь покойного г-жа Боткина, и наконец профессор Училища живописи, ваяния и зодчества, академик, бывший также некогда передвижником-товарищем, В. А. Серов — меньше ценят и уважают заветы основателя галереи, чем лающие на них газетные репортеришки? Кого здесь обманывают? Над кем смеются?» («Мир искусства», 1903, № 1, отдел «Художественной хроники», стр. 3—5). Выступали и другие газеты. «Мне случилось заметить,— писал В. П. Буренин,— что некоторые зрители на выставке, созерцая мазню г. Рериха, выдаваемую за картину, недоумевали, каким образом такие вещи можно «приобрести» для музея. Однако подобное недоумение разрешается очень просто: в наши музеи приобретаются очень часто совсем не те картины, которые достойны красоваться в музеях, а те, о приобретении которых хорошо «похлопочут». Вот почему в Третьяковскую галерею приобретают нынче даже нагло-безграмотные маранья г. Сомова. Теперешние гении скверно пишут и картины, и книги, но свои «делишки» они вообще отлично обрабатывают. Это характернейшая черта теперешних гениев. И знаете, чем главным образом берут при обделывании делишек? Да все тем же невероятным нахальством и тою же изумительною наглостью» (В. Буренин. Критические очерки.— «Новое время», 1903, 28 февраля, № 9693). Откликаясь на статью Философова, газета «Новости дня» утверждала, что «право и долг Думы и прессы контролировать действия Совета» (Пэк<В. А. Ашкинази>. Кстати.— 1903, 14 января, № 7041).

Результаты газетной кампании не замедлили сказаться. Дума решила пересмотреть положение об управлении галереей, а в 1903 г. Остроухов, подлежавший переизбранию, был забаллотирован и в совет вместо него был введен гласный думы Н. П. Вишняков, единомышленник Цветкова. Боткина и Серов оказались в меньшинстве.

[5] Очевидно, это Николай Юрьевич Зограф (1851—?) — профессор зоологии Московского университета, с которым Голицына связывали научные интересы, или кто-либо из членов его семьи.

[6] Николай Дмитриевич Телешов (1867—1957) — писатель. По-видимому, Телешов и Серов были знакомы по МОЛХ с конца 80-х — начала 90-х гг. О Серове, члене этого общества именно тех лет, упоминает Телешов в своей книге «Записки писателя. Воспоминания» (М., 1948, стр. 246).

[7] Переход управления галереей в руки Голицына — Вишнякова — Цветкова тяжело подействовал на Серова. Он даже думал об уходе из совета (см. т. 1 настоящего изд., прим. 44, стр. 294). На его решении остаться безусловно сказалась тревога за судьбу

галереи, которая оказалась бы в полном распоряжении людей отсталых вкусов. Так у Серова возникла твердая решимость обнаружить свое «гражданское мужество в борьбе» (из письма к А. П. Боткиной от 16/29) июня 1903 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

Случай для этого не замедлил представиться. Еще когда в совете был Остроухов, Цветков предложил приобрести некоторые картины из собрания только что скончавшегося коллекционера С. Н. Голяшкина. Тогда этот вопрос был решен отрицательно. После выбора в совет Вишнякова Цветков вернулся к своему предложению. 27 августа 1903 г. на заседании совета Серов заявил, что, «осмотрев собрание картин покойного С. Н. Голяшкина, он находит желательным для галереи картины «Книжная лавочка» В. М. Васнецова и «Головка девочки» С. К. Зарянко» (Известия Московской городской думы, 1903, октябрь, стр. 50). Цветков, Голицын и Вишняков, со своей стороны, предложили приобрести еще «Друзья-приятели» В. Маковского, «Рукодельница» Ю. Лемана и принять в дар картину К. Беккера «Прием императором Максимилианом венецианских послов». 9 октября 1903 г. в отсутствии Боткиной и Серова совет приобрел картины Маковского и Лемана, а также принял в дар картину Беккера. Это решение Совета не прошло незамеченным. Газета «Курьер», уведомляя своих читателей о покупке картин из собрания Голяшкина, иронически замечала: «Совет Третьяковской галереи в новом своем составе открыл, наконец, свою деятельность <...> все, кто до сих пор еще сомневался, могут с уверенностью смотреть в будущее и заранее приготовиться к тому, во что превратится галерея под управлением г.г. Цветковых и Вишняковых» (Случайные заметки.— «Курьер», 1903, 27 октября, № 238).

Такое решение вынудило Серова и Боткину подать в совет официальные протесты. «Приобретение из коллекции г-на Голяшкина картины В. Е. Маковского «Друзья-приятели» и картины Ю. Лемана «Рукодельница»,— писал Серов,— считаю для галереи излишним. Для принятой же в дар картины Карла Беккера «Прием императором Максимилианом венецианских послов» — места в галерее не может быть, ибо эта картина дурного пошлого вкуса; будучи помещенной среди картин истинного искусства Запада, собранных Сер<геем> Мих<айловичем> Третьяковым, она явится нежелательным пятном в их ряду и нарушит благородство драгоценной коллекции» (Серов. Переписка, стр. 237, 238.— В этом издании заявление Серова датируется 3 ноября 1903 г., на самом деле оно было написано 10 ноября того же года). Свой протест Серов не мог подкрепить другими действиями, так как вскоре его надолго свалила тяжелая болезнь. Неурядицы в совете не укрылись от газет: «Совет Третьяковской галереи скоро опять станет притчей во языцех. Там опять какие-то недоразумения, вытекающие из того, что нынешнее большинство, в лице г.г. Цветкова и Вишнякова, проявляет такую же нетерпимость к мнениям меньшинства, какую раньше прежнее большинство проявляло к мнению г. Цветкова. Словом сквитались» (Фланер <С. Л. Кугульский>. Заметки.— «Новости дня», 1903, 26 ноября, № 7352). После выздоровления Серов на очередном заседании совета галереи, состоявшимся 23 марта 1904 г., вернулся к вопросу о приобретениях из коллекции Голяшкина, настаивая на их незаконности (см. Известия Московской городской думы, 1904, август, стр. 36, 37). Тогда же совет рассматривал протест Серова и Боткиной от 22 марта 1904 г., в котором они возражали против прикрепления пояснительных надписей к картинам (см. там же, стр. 34, 35). Дневниковая запись Голицына по

поводу этих протестов несколько субъективна (см. т. 1 настоящего изд., письмо 31, стр. 265).

[8] 8 октября 1905 г. Голицын оставил должность городского головы. Московская дума в память «о выдающихся заслугах кн<язя> Голицына перед делом русского освободительного движения» решила поместить в зале заседаний думы его портрет (Московские вести.— «Русские ведомости», 1905, 26 октября, № 281). Заказ на портрет Голицына был дан Серову. По словам современника, Голицын в портрете Серова «является перед зрителем типичным представителем породистого либерального барства» (Сергей Мамонтов. Серов-портретист.— «Русское слово», 1914, 12 февраля, № 35).

А. П. ЛАНГОВОЙ

Алексей Петрович Ланговой (1857—1939) — врач, профессор Московского университета, гласный городской думы. Любитель искусства и коллекционер, Ланговой принимал деятельное участие в художественной жизни Москвы в 900-х гг. В 1905 г. он, например, выступил в печати за избрание Остроухова попечителем Третьяковской галереи (см. Алексей Ланговой. О выборе попечителя Третьяковской галереи. Письмо в редакцию.— «Русские ведомости», 1905, 6 марта, № 62).

В 1902, а не в 1901 г., как пишет в своих воспоминаниях Ланговой, Серов исполнил его акварельный портрет; ныне хранится в ГТГ.

Печатаемые впервые воспоминания Лангового входят в состав его мемуаров «История моего собрания картин и знакомства с художниками» (отдел рукописей ГТГ).

Из воспоминаний «История моего собрания картин и знакомства с художниками»

...Горячо желая иметь в своем собрании работу Серова, я обратился с просьбой к Архипову, который одновременно с ним был преподавателем в Школе живописи, ваяния и зодчества, сообщить Серову о моем желании.

Наше свидание с художником состоялось в Школе, в ноябре 1898 г. Серов произвел на меня самое приятное впечатление: симпатичное, умное, выразительное лицо, говорит спокойно, с весом, очень находчиво; в случае надобности сумеет ответить ядовито.

Серов предложил мне акварель, изображающую натурщика Школы, по национальности сирийца. От этой вещи Левитан был в полном восторге и говорил, что он не придает значения, что руки не закончены. Акварель эту я приобрел и, воспользовавшись случаем, просил Серова иметь меня в виду и на будущее время. Серов ответил: «Ведь я больше пишу заказные портреты, так что у меня редко бывают свободные вещи, которые я мог бы продать. Вот, если хотите, могу написать Ваш портрет». Хотя мой портрет меня мало интересовал, но желание иметь еще работу Серова заставило меня согласиться на это предложение.

Серов писал с меня портрет в 1901 году, акварелью, в течение пяти сеансов. Жил он в это время против храма Христа-Спасителя. Во время сеансов Серов не стеснял меня, я мог разговаривать, и он даже просил меня рассказывать что-нибудь для меня приятное, чтобы вызывать соответствующее выражение на лице. Грабарю очень понравилась эта работа, и он воспроизвел ее в монографии художника[1].

Приблизительно через год после этого я получил однажды приглашение от директора Школы живописи, кн. Львова, прийти к нему на квартиру, где лежал больной Серов. Оказывается, что Серов в этот день писал портрет княгини Юсуповой, жившей недалеко от Школы, и во время работы почувствовал такую жестокую боль в желудке, что не в силах был продолжать писать и поехал домой. Боли были настолько сильны, что он смог доехать только до Школы жив<описи> и остановился в квартире директора, где и пролежал больной несколько месяцев.

При расспросе я узнал, что перед тем, как ехать к кн. Юсуповой, Серов завтракал в ресторане и свое заболевание приписывал отравлению рыбой.

Я подробно обследовал Серова и высказал предположение, что у Серова имеется перфорация (прободение), причем колебался только высказаться определенно, где именно это прободение произошло — в кишечнике или в желудке. Необходимо было вызвать хирурга, что я и предложил сделать.

В это время в Москве находился знаменитый берлинский терапевт, проф. Лейден[2], вызванный на консультацию к М. А. Морозову. Кн. Львов, который принимал большое участие в Серове, поехал к Лейдену и, сославшись на то, что он был знаком с ним в Берлине, где встречался у посла Шувалова[3], просил Лейдена посмотреть Серова, здоровьем которого, как выдающегося художника, дорожила вся Москва. Лейден приехал к больному уже после моего отъезда и, узнав о том, что я

находил положение больного очень тяжелым и поэтому рекомендовал пригласить хирурга, осмотрел его и сказал: «Это тяжело больной? Дайте ему касторки, и он завтра будет здоров».

Вскоре после отъезда Лейдена приехал хирург, д-р Березкин и согласился с моим предположением. На следующий день проф. Лейден сам позвонил по телефону на квартиру кн. Львова, спросил про здоровье Серова и сам вызвался приехать. После вторичного осмотра он сказал, что необходимо сделать промывание желудка и, если это не поможет, вызвать хирурга. Больше Лейден у Серова не был.

Страдания Серова продолжались вплоть до операции. Мать и жена больного то и дело приглашали консультантов. Перебывала буквально вся медицинская Москва, а затем, когда мы решили делать операцию, приехал из Петербурга для осмотра больного друг его — С. С. Боткин, лейб-медик, сын знаменитого клинициста, известный коллекционер, женатый на дочери Павла Михайловича Третьякова. На этой последней консультации окончательно было решено делать операцию.

После консультации я пригласил С. С. Боткина к себе, так как мне очень приятно было показать ему мое собрание.

Вскоре операция была произведена и выяснилось, что предположение о перфорации желудка было совершенно правильное. Серов не погиб только потому, что очень быстро произошло сращение в месте прободения и образовался так называемый перигастрит (до операции). Интересны результаты операции: хирург вошел рукой в полость живота и разорвал все спайки. Случай с Серовым был удивительно счастливый. Обыкновенно после разрушения эти спайки и сращения возникают вновь. Было ли так в случае с Серовым — я не знаю, но факт только тот, что желудком после операции Серов вовсе не страдал, а скончался от той болезни и в том возрасте, в котором скончались его отец и дед — от припадка грудной жабы[4].

В ноябре 1904 г. я получил от Валентина Александровича в подарок акварель «Генерал Топтыгин», которая воспроизводилась несколько раз. Эта акварель — выдающаяся вещь. Не говоря уже о пейзаже, о вихре, подхватившем тройку, необыкновенно исполнена фигура самого медведя, в которой ясно выражено, что он смущен всем происходящим, не понимает, что с ним произошло, сидит очень неуверенно и с трудом удерживает равновесие.

После болезни Серова мне уже реже пришлось встречаться с ним. Я узнал, между прочим, во время одной из встреч с ним, что он был приглашен писать портрет Николая II, о чем он мне рассказал такие подробности: во время одного из сеансов, очевидно, оба томились скукой. Самому Серову, как это обычно было принято, нельзя было начать разговор. Надо было ожидать начала разговора от Николая II. Наконец он не выдержал и сказал: «Прекрасный журнал «Мир искусства». Серов

подтвердил это и выразил сожаление, что он должен прекратить свое существование. На вопрос Николая II о причине этого, Серов объяснил, что журнал принужден закрыться из-за отсутствия средств, так как издание журнала не окупается имеющейся подпиской. «А если бы я дал средства?» — спросил Николай II. «Только это и нужно, ваше величество»,— сказал Серов. «Можете передать редактору, что я дам на 3 года по 15000 рублей».

Одна из моих последних встреч с Серовым была случайной, в вагоне, когда мы оба возвращались из Петербурга. Эта встреча была очень забавной. В наше купе, перед отходом поезда, вошел Конст. Коровин и спросил Серова: «Ты как сюда попал?» — «Писал портрет. Угадай чей — 5 рублей тебе дам». Коровин не задумываясь ни на секунду сказал: «Победоносцева».— «Ты как узнал? Получай 5 рублей».

Это была моя последняя встреча с Серовым, и вскоре после этого я с ужасом узнал, что Серов скончался. Я никогда не забуду, с какими рыданиями сообщил мне об этом по телефону И. И. Трояновский.

КОММЕНТАРИИ

[1] В последнем издании монографии И. Э. Грабарь сказал о портрете: «Можно ли было вернее, чем это сделал Серов, изобразить А. П. Лангового, гласного Московской думы и собирателя картин, преувеличенно ласкового, до приторности сладкого, вечно ухаживавшего за очередной модной знаменитостью, но, когда надо, бывавшего и весьма неприятным?» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 282).

[2] Эрнест Лейден (1832—1910) — немецкий врач, один из лучших терапевтов того времени; известен также работами в области нервных болезней.

[3] Павел Андреевич Шувалов, граф (1830—1908),— дипломат. Послом в Берлине Шувалов был в 1885—1894 гг.

[4] В воспоминаниях Лангового дается лишь общее и не совсем точное описание болезни Серова. Однако эти воспоминания наряду с перепиской близких Серову людей и сообщениями печати позволяют воссоздать атмосферу тех тревожных дней.

Первое упоминание о болезни Серова встречается в письме Д. В. Философова к В. Д. Розановой от 9 октября 1903 г.: «Заболел наш друг Серов <...> Положение отчаянное. Вчера уехал в Москву Дягилев. Сегодня С. С. Боткин. Я, вероятно, поеду завтра <...> Если будете у мамы, не говорите о Серове. Я скрыл от нее опасность положе-

ния, сказал только, что он болен» (не издано; отдел рукописей ЛБ). Вскоре сведения о болезни Серова проникли в печать. Одна из московских газет сообщала: «Известный художник В. А. Серов опасно занемог. Московские врачи затрудняются поставить диагноз. Бывший в Москве проездом проф. Лейден посетил больного художника, но тоже не мог поставить полного диагноза» («Новости дня», 1903, 15 октября, № 7311). Медицинские светила не могли поставить правильный диагноз, противореча друг другу. «Начали было лечить его от модного аппендицита,— говорилось в другой газете,— затем от воспаления брюшины. Наконец, немного поздно, врачи определили крупозное воспаление легких» (Болезнь В. А. Серова.— «Петербургская газета», 1903, 15 октября, № 283). Близкие и друзья «растерялись», по выражению Матэ. Находясь проездом в Москве, он считал, что у «...Валентина Александровича что-то вроде воспаления брюшины или кишек. Маленькое воспаление легких и не совсем здоровые почки. Вид его не худой для так много скопившихся недугов» (письмо к жене от 13 октября 1903 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Неопределенность и тревога в доме Серовых продолжалась почти до самой операции (см. также т. 1 настоящего изд., стр. 263—265). Временами наступавшее улучшение сменялось еще более тяжелым состоянием больного.

К середине октября, согласно сообщениям печати, в ходе болезни наступил перелом. «В настоящее время,— утверждала «Петербургская газета»,— положение больного значительно улучшилось и всякая опасность миновала» (1903, 17 октября, № 285). Спустя несколько дней такое же бодрое сообщение напечатали «Новости дня»: «Здоровье художника В. А. Серова быстро поправляется» (1903, 23 октября, № 7319). По-видимому, к этому времени относится записка Н. П. Остроуховой к мужу: «Сейчас Ольга Федоровна сказала по телефону, что прокол Валентину Александровичу сделали, но опять ничего не нашли. Процесс в легком по их мнению кончился; но гнойник они думают есть» (не издано; ЦГАЛИ). Однако через некоторое время сообщения о Серове стали менее оптимистичными. В «Новостях дня» появилась такая заметка: «Состояние здоровья художника В. А. Серова все еще в неблагоприятной форме, у него затяжной плеврит, и поправляется В. А. медленно. Пользуют его петербургский врач Боткин и московские — Щуровский и Трояновский» (1903, 6 ноября, № 7333). «Боткин <...> думает, что можно спасти»,— уведомлял А. А. Турыгин Нестерова 9 ноября 1903 г. (не издано; ЦГАЛИ). В записке Остроухову его жена Надежда Петровна сообщала 15 ноября: «Вчера была у Серова, но только в передней. Вышла Ольга Федоровна и сказала, что у Валентина Александровича температура утром была 37,5, а днем 37,7. Они решились перевезти В. А. в лечебницу <...> Я лично боюсь, как бы не было хуже после перевозки. У Серовых в передней встретила Таничку и Парашу <Т. А. и П. А. Мамонтовых>, которые не входили в спальню Валентина Александровича» (не издано; ЦГАЛИ). На следующий день Остроухова писала мужу: «Вчера возвращаясь перед обедом от Боткиных домой, я заехала к Серову. На лестнице встретила Пастернака, который мне сказал, что Валентину Александровичу похуже. Действительно, Ольга Федоровна сказала, что у него опять 38,4. Решили они его не помещать в лечебницу, а перевезти домой и там делать операцию» (не издано; там же). Слухи об ухудшении состояния здоровья Серова проникли в печать. «Болезнь нашего известного художника В. А. Серова серьезно осложнилась. Врачи до сих пор не поставили решительного диагноза; особо требуется хирур-

гическое вмешательство» («Новости дня», 1903, 20 ноября, № 7347). Через несколько дней в печати появилось сообщение: «... для операции он помещен в хирургическую лечебницу князя Чегодаева; все затруднение в том, чтобы определить место нарыва и предупредить естественное его вскрытие, которое может быть связано с внутренним нагноением. В виду того, что это страдание — чисто местное, В. А. чувствует себя в общем недурно и даже провел вчера часть дня в кресле. Врачи возлагают полную надежду на благоприятный исход болезни» (там же, 1903, 23 ноября, № 7350).

Лишь через полтора месяца после начала болезни врачи и близкие решились на операцию. 25 ноября 1903 г. «Новости дня» (№ 7352) сообщили своим читателям: «Художнику В. А. Серову сегодня будет произведена операция, в лечебнице кн. Чегодаева».

Неуверенность врачей, вероятно, лишила Серова какой-либо надежды на выздоровление. Приготовившись к самому худшему, он накануне операции написал завещание.

Среди всех друзей самую ощутимую помощь Серову и его семье оказал в то время Остроухов, став им всем особенно близким и незаменимым. Косвенное доказательство этому находим в записке О. Ф. Серовой (датированной «вторник», т. е. 25 ноября), которая гласит: «Добрейший Илья Семенович. Сегодня в 1 ч. дня будут делать В. А. операцию, он просит Вас перед Вашим отъездом в магазин заехать к нему на минутку. О. Серова» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Значительность этого обращения Серова несомненна, ибо оно сделано им в то время, когда обычно отдают последние распоряжения в жизни.

Друзья внимательно следили за состоянием здоровья оперированного Серова. А. П. Боткина писала Остроухову 29 ноября 1903 г.: «...а сейчас заходили (7 ч.) Философов и Дягилев с телефонным известием от Чегодаева, что t° — 36,7 вечерняя, что желтуха меньше, что перевязку завтра сделают» (не издано; там же). Среди многочисленных писем Остроухову (в те дни распорядителю в доме Серовых) с просьбой сообщить о состоянии здоровья Серова, имеются, в частности, письма от Репина (см. т. 1 настоящего изд., стр. 52, 53).

Лишь около 15 января 1904 г. врачи разрешили Серову покинуть лечебницу Чегодаева. Запоздалое сообщение о том, что «Серов окончательно оправился» и выбыл из лечебницы, появилось в «Новостях дня», 1904, 13 апреля, № 7490. Журнал «Художественные сокровища России» в хронике событий 1903 г., упоминая о болезни Серова, заявлял, что это было «печальным событием в художественном мире» («Художественные сокровища России», 1904, № 2-4, стр. 11).

Во время болезни Серова выяснилась полная материальная необеспеченность его семьи (см. т. 2 настоящего изд., стр. 72, 266).

Г. Л. ГИРШМАН

В ряду самых замечательных и прославленных женских портретов, созданных Серовым, находятся портреты Генриетты Леопольдовны Гиршман (1885—1970), жены известного московского коллекционера В. О. Гиршмана. Ни одну из женщин, портреты которых исполнил Серов, он не рисовал так часто и с таким, видимо, удовольствием, как Г. Л. Гиршман.

Художники и писатели, знавшие Гиршман, в самых лестных выражениях отзывались об этой, по словам Грабаря, «очаровательной» женщине. Исполнивший с нее два портрета Сомов, писал сестре 9 марта 1910 г.: «Замечательно милая женщина Генриетта Леопольдовна; чем больше ее видишь, тем больше ее ценишь, простой, правдивой, доброжелательной, не гордой и что совсем странно при ее красоте совсем не занята собой, никогда о себе не говорит. Но по-моему она несчастлива. Ну, побожески жаль!» (не издано; отдел рукописей ГРМ). А вот как писал о ней Андрей Белый: «...бледно грустная, почти красавица, юная эта брюнетка питала симпатию к Брюсову, томно рождаясь из дыма фиолетово-жемчужных кисей; энергичным и резким движением приподымала свой веер к точеному носику, бросив в пространство тоскующий взгляд, выражающий муку ее раздвоений» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 223, 224).

В сохранявшемся у Г. Л. Гиршман альбоме имеются многочисленные записи и рисунки замечательных представителей русского искусства и культуры и среди них Горького, Брюсова, Шаляпина, Добужинского и других, красноречиво свидетельствующие о их глубоком уважении и большой симпатии к чете Гиршман. Станиславский в декабре 1922 г. написал в альбоме: «Ваша роль в русском искусстве — значительна. Для того, чтобы процветало искусство, нужны не только художники, но и меценаты.

Вы с мужем взяли на себя эту трудную роль и несли ее много лет, талантливо и умело. Спасибо Вам обоим. История скажет о Вас то, что не сумели сказать современники. Пусть сознание исполненного красивого дела облегчает Вам посланное всем нам испытание. Душевно преданный и любящий Вас К. Станиславский» (Из альбома Г. Л. Гиршман.— «Новый журнал», Нью-Йорк, 1963, кн. LXXI, стр. 260). Там же В. И. Качалов в 1937 г. написал следующий стихотворный экспромт:

Вам, Генриетта, милый наш КАЭС
О «меценатской» Вашей пишет роли...
А я давно влюбленный в Вас балбес
Прошу любить меня легко, без боли,
Как буду радостно любить я Вас,
Пока не стукнет мой последний час.

«КАЭС» — Качалов имеет в виду Станиславского. По словам Грабаря, Серов находился под очарованием Г. Л. Гиршман: «Угрюмый и не легко сходившийся с людьми, Валентин Александрович был очень расположен к ней, находя ее умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых выскочек, и очень симпатичной. Она и была такой, ее все любили, выгодно выделяя среди большинства «жен коллекционеров» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 531).

После Октябрьской революции Гиршман вместе с семьей оказалась за рубежом.

Воспоминания о Серове написаны Г. Л. Гиршман для настоящего издания по просьбе И. С. Зильберштейна. Публикуются впервые.

Мои воспоминания о В. А. Серове

Трудно и тяжело писать воспоминания о периоде жизни после такого длинного промежутка времени, полного громадных событий, переломов, созиданий, меняющих и сущность жизни и человека. Никаких писем, ни документов, ни точных дат у меня нет: все осталось в Москве, в доме у Красных ворот. Поэтому в моих воспоминаниях возможны некоторые неточности.

По-видимому, мое знакомство с Валентином Александровичем Серовым должно было так или иначе состояться, поскольку интерес и любовь к искусству были мне привиты еще в детские годы.

Родилась я в Петербурге 30 мая 1885 года, девичья моя фамилия — Леон. Наша семья была очень культурная, живая, интересующаяся всем. Мать моя закончила консерваторию в Берлине по классу рояля. Отец, занимавшийся экспортом зерна, всегда находил время, чтобы интересоваться музыкой, живописью, чем увлекал и нас (нас было шесть человек детей). С детства мы слушали музыку родителей, их друзей — Ауэра[1], Вержбиловича[2], Камионского[3] и многих других. Родители собирали картины Альберта Бенуа, Айвазовского, Галкина[4], Рицциони[5]. (Последние двое писали портреты матери и всех детей.) Долгая дружба связывала нашу семью с семьей Бенуа. Живя в том же доме, мы с детства выросли с детьми архитектора Леонтия Николаевича Бенуа[6] и были близки всю жизнь. Тогда же я познакомилась и встречалась с сестрами и братьями Александра Николаевича Бенуа. По получении мною аттестата зрелости родители повезли меня в Дрезден для усовершенствования в знании языков, а также для занятий музыкой (рояль, пение) и живописью. После двухлетнего пребывания за границей, вернулась в Петербург и по совету Репина поступила в студию О. Э. Браза. Он — Браз — первый обратил мое внимание на новое движение в живописи и ознакомил с исканиями «Мира искусства» (журнал, в котором Репин участвовал). Тогда же встретилась с С. П. Дягилевым.

В 1903 году я вышла замуж за Владимира Осиповича Гиршмана[7]. Разница между нашими возрастами составляла восемнадцать лет, но это искупалось тем, что он был интереснейшим человеком. По своему образованию — Владимир Осипович окончил Московскую практическую академию — и по своим деловым интересам — владелец игольной фабрики в Колюбакино, на границе Звенигородского и Рузского уездов,— он, казалось бы, должен был быть далеким от искусства и литературы. На самом же деле было совершенно не так. В. О. Гиршмана отличала редкая любовь к искусству во всех его проявлениях. Он собрал прекрасную коллекцию картин, старинной мебели, люстр, ковров, серебра, стекла, табакерок, силуэтов. Все было русское в отличие от его друзей коллекционеров С. И. Щукина и И. А. Морозова, собиравших западноевропейскую живопись и скульптуру. Составив прекрасную библиотеку и зная несколько иностранных языков, Владимир Осипович много времени посвящал чтению классиков, изучению различных изданий по искусству, и получилось так, что замужество еще более укрепило мои связи с деятелями русской культуры. Достаточно сказать, что, кроме Рицциони, Галкина и Серова, меня писали Сомов, Юон, Малявин, Милиоти[8], Пастернак, Серебрякова.

Познакомилась я с Валентином Александровичем Серовым после моей свадьбы и переезда из Петербурга в Москву в 1903 году. Здесь я продолжала заниматься живописью под наблюдением Архипова и Юона,

роялью — с композитором Корещенко[9] и пением с Анной Ивановной Книппер[10], матерью известной актрисы О. Л. Книппер-Чеховой[11].

Мой муж был очень дружен с Валентином Александровичем не только как коллекционер и большой поклонник его искусства,— их связывала большая человеческая дружба. В том же году Валентин Александрович тяжело заболел. Помню, что, узнав об этом, мой муж немедленно поехал в больницу его навестить, застал Ольгу Федоровну, жену Валентина Александровича, и продолжал навещать во время всей его болезни, которая, к счастью, кончилась благополучно. Когда Валентин Александрович выздоровел, муж немедленно заказал ему мой портрет. Первое знакомство произошло у нас за завтраком. Я была очень молода, застенчива, и разговор был общего характера. Он касался, конечно, живописи (я тогда серьезно занималась живописью), вообще искусства, местных художественных интересов, и я вынесла, помню, впечатление о благожелательности Серова к товарищам, серьезности в оценках и слегка иронического отношения к общим вопросам. Затем встречались у нас же для выбора позы. Валентин Александрович зарисовывал, приглядывался, и хотя я стала к нему привыкать, мало ему помогала, так как это было для меня трудное время приспособления к совершенно новой для меня жизни в Москве, очень отличавшейся от Петербурга. Здесь в Москве в среде людей гораздо меня старших, с определенными вкусами в искусстве, литературе, музыке и социальными интересами,— я больше слушала, смотрела и училась; увлекалась своими занятиями живописью, музыкой и чтением. Позировала с перерывами. Валентин Александрович начал акварельный набросок на простом картоне. Вскоре пришлось прервать совсем сеансы, так как я ожидала ребенка. Но мы продолжали встречаться у нас, и я всегда была в курсе его работ. После рождения моей дочери в апреле 1904 года мне был предписан очень строгий режим и тихий образ жизни, и тут-то Валентин Александрович воспользовался этим положением и приходил почти каждый день. Он работал все утро до завтрака в продолжении месяца, вплоть до нашего отъезда в имение в конце мая, откладывая решение о судьбе эскиза до осени.

Осенью мы уехали за границу и вернулись в ноябре. Начались сеансы.

Валентин Александрович закончил акварель, перевел ее на большой, подготовленный для масляной живописи холст—во весь рост—и увлекся разработкой рисунка лица и рук. Картон же с акварелью разорвал на куски и бросил в камин. Муж мой, узнав, что произошло, пришел в отчаяние, вытащил из камина куски, сложил и спрятал их, не сказав ничего Валентину Александровичу. Впоследствии мы отвезли эти куски в Париж, и реставратор удачно восстановил портрет. При жизни Серова мы его не вешали на стену.

Переведенный на холст очень удачный рисунок не удовлетворил Валентина Александровича, и он решил начать все сначала и искать другую позу. Эта зима (1904—1905 гг.) была для меня сложная: домашняя и светская жизнь, продолжение моих занятий живописью, большая близость к музыкальному и театральному миру (Художественный театр), организации литературной группы, ожидание ребенка,— оставалось мало времени для позирования. Виделись мы часто и очень сдружились, так как Валентин Александрович разделял многие наши увлечения, вкусы и интересы. Он помогал мне своими разумными суждениями и знанием людей разбираться в окружающем. У меня к нему было абсолютное доверие, и он, по-видимому, присматривался, интересовался и ценил нас обоих. Валентин Александрович любил поэзию, музыку и отлично ее понимал. Мы часто ходили слушать вместе концерты, оперу. Он с благоговением относился к музыке отца и беспредельно любил свою мать, с которой он меня и познакомил. С Ольгой Федоровной я тогда мало виделась: четверо детей полностью заполнили ее жизнь.

Трудно восстановить все наши тогдашние переживания, связанные с различными событиями в области литературы и искусства, наши споры о живописи, выставках, театре и музыке. Валентин Александрович хотя и мало говорил на людях, искренне и сильно все переживал. В печати не раз говорилось, да и некоторые общие знакомые утверждали, что Серов был человек угрюмый, молчаливый и нелюдимый. Это совсем неверно. Он скорее любил слушать и, слушая, часто набрасывал карикатуры. Но угрюмым и нелюдимым его назвать нельзя. С нами он никогда не был угрюм, даже, наоборот, часто смеялся, так как он был очень смешлив и, по сути, был человеком скорее веселым, чем мрачным. Не было в нем общительности — это верно, но любил многих, в частности очень любил И. С. Остроухова.

Постепенно я стала принимать самое деятельное участие в выборе и покупках картин, стала ездить на выставки, большею частью до открытия, увлеклась исканиями мужа и вынуждена была бросить свои занятия живописью. Помню, как в Петербурге мы приобрели картины Борисова-Мусатова: «Водоем» и «Гобелен». Это было событие в нашей жизни. Впоследствии эти картины произвели большое впечатление на Мориса Дени[12], навестившего нас во время пребывания в Москве, когда он писал панно в доме И. А. Морозова. Владимир Осипович также приобрел до открытия выставки «Парикмахерскую» М. В. Добужинского, и это было началом приобретения многих его картин, началом нашей большой дружбы.

Валентин Александрович был членом комитета по покупке картин для Третьяковской галереи вместе с А. П. Боткиной и И. С. Остроуховым. На этой почве у него часто были столкновения с моим мужем,

личным другом многих художников; они часто показывали Владимиру Осиповичу картины до выставки и продавали ему сразу, иногда к большому огорчению Серова, который приходил уговаривать мужа уступить ту или иную картину галерее. Насколько могла, я настаивала на том, чтобы удовлетворить просьбы Валентина Александровича, так как он покупал для музея, что и для художников было очень важно. Помню один из болезненно пережитых мужем случаев: это была картина К. А. Сомова «Дама в голубом» на выставке «Современное искусство» в Петербурге, устроенной И. Э. Грабарем и С. А. Щербатовым. Много было переговоров и волнений: муж, купивший ее до выставки, в конце концов уступил ее Валентину Александровичу[13] по просьбе Сомова, у которого тогда не было ни одной картины в Третьяковской галерее. Это было началом нашей дружбы с К. А. Сомовым.

В 1905 году, когда Валентин Александрович более или менее обрел замысел и установил композицию моего нового портрета, политические события были настолько серьезны, что трудно было организовать сеансы. К тому же это был год, когда С. П. Дягилев решил и подготовлял выставку русских картин в Париже, устраиваемую Salon d'Automne, и мы все были увлечены этим проектом. Дягилев часто приезжал в Москву. Встречались у нас, так как муж и я близко знали Сергея Павловича по Петербургу и по его деятельности, связанной с выставками французской живописи, старинного русского портрета и с журналом, а также выставками «Мир искусства». Муж был против отправки некоторых наших картин («Демона Синего» Врубеля; его же акварели «Тридцать три богатыря» и др.), боясь повреждений, но Серов и я поддерживали Дягилева и, когда пришел срок, поехали в Париж, захватив с собой ящики с картинами. Тогда, в 1906 году, муж и я были избраны почетными пожизненными членами Salon d'Automne[14].

Весной 1906 года Серов окончательно установил позу для нового портрета и сделал первый эскиз. После возвращения из Парижа в ноябре я начала позировать регулярно.

До начала сеансов я одевала и показывала Валентину Александровичу все те платья, что привезла из Парижа, и мы сообща остановили свой выбор на том, в котором я изображена на портрете. Думаю, что цветовая гамма портрета не совсем случайна. Стены моей комнаты были затянуты серым холстом (Серов очень любил серый цвет) и на нем желтая карельская береза, зеркала, хрусталь создавали гармонию. Поэтому я была в черном платье с белым горностаем и оттого кожа на моем лице сероватая («бритая», как находили многие). Один только мазок красный — это подушка для булавок на туалете.

Валентин Александрович выбрал новый для него способ живописи — темперу; подготовил специально холст и начал работать с увлечением. На этот раз я более сознательно относилась к роли модели и хотя руки

и шея в трудной позе, придуманной Серовым, часто затекали, позировала добросовестно. Валентин Александрович думал закончить портрет к весне 1907 года, но подходило лето, он знал, что мы уедем в деревню, и решительно отказался его выставить. Валентин Александрович гостил у нас в деревне часто; был очаровательным гостем, любил продолжительные прогулки, катанье на лодке, хождение по грибы, езду верхом, стрельбу в цель, где я с ним соперничала. Иной раз переезжали Москва-реку на пароме, ездили на тройках и т. д. Вечерами часто и долго беседовали и читали. К сожалению, я ничего не записывала.

Сеансы за редкими исключениями продолжались всю зиму до весны 1907 года. Насколько помню, Валентин Александрович одновременно работал над портретом Л. Н. Андреева и над картиной «Петр I». Помню, что осенью 1907 года на выставке «Союза русских художников» эти произведения, портрет Н. С. Познякова и мой портрет помещались на одной стене (после долгих уговоров друзей Валентин Александрович согласился дать портрет на эту выставку). Помню, как с обычной для него иронической улыбкой он благодарил меня за долготерпение — работа над портретом продолжалась полтора года — и указал на сюрприз: в глубине портрета, в зеркале, он написал свой уменьшенный автопортрет! Портрет подвергся критике. Много людей знали меня с виду и не находили сходства; Валентин Александрович получал резкие письма, обвиняющие его в том, что он меня изуродовал, состарил, не понял[15]. Серов огорчался из-за меня, так как картину он ценил,— приносил письма, читали вместе. Для мужа и меня эти критики никакой роли не играли,— мы относились к портрету как к произведению искусства и в качестве такового портрет был настолько значителен, что сходство играло второстепенную роль. Мне и мужу портрет понравился, в частности, тем, что Серов сумел добиться тех эффектов, которые он искал. Портрет, на мой взгляд, перекликается с картиной Веласкеса «Лас Менинас», в которой Веласкес достиг потрясающих вершин искусства. Валентин Александрович очень любил Веласкеса, изучал его манеру и часто вспоминал о нем в разговорах с нами. Я была счастлива тем, что как-то способствовала осуществлению художнических идей Серова.

В 1907 году Валентин Александрович совершил с Бакстом поездку в Грецию; вернулся в большом восхищении и с глубоким волнением много рассказывал об увиденном; красочно описывал впечатление поля маков у подножья Акрополя. Эта поездка послужила темой новых этюдов и картин и повлияла на его концепцию панно для дома Носовых.

Между 1908 и 1910 гг. К. А. Сомов писал меня два раза: большой масляный портрет и овальная пастель. Константин Андреевич жил у нас в Москве и тоже писал медленно. Серов очень интересовался результатом и по окончании пришел смотреть.

В это время встречи с Валентином Александровичем происходили

также на собраниях общества «Свободная эстетика», созданного в 1907 году Брюсовым, Переплетчиковым, Скрябиным, Трояновским, Игумновым[16], Гиршманом и др. Все первые собрания были у нас в доме, у Красных ворот. Позже, благодаря Владимиру Осиповичу, который был членом Литературно-художественного кружка, мы получили разрешение пользоваться помещением кружка в доме Востряковых на Малой Дмитровке. Там мы собирались раз в неделю. Я поподробнее остановлюсь на деятельности общества «Свободная эстетика», игравшего большую роль в культурной жизни дореволюционной Москвы[17]. Члены общества устраивали встречи с литераторами, в которых принимали участие Блок[18], Белый, Вячеслав Иванов[19], Бальмонт, Кузмин[20], Сологуб[21] и др.; художественные выставки и вечера, где выступали и спорили участники разных направлений — объединения «Бубновый валет», футуристов, лучистов (Кончаловский, Ларионов, Зданевич[22], Маринетти[23], Маяковский[24] и др.); приглашали иностранцев, тогда часто приезжавших; установили связь с создателями журнала «Весы» — С. А. Поляковым[25], Кречетовым[26]; часто устраивали музыкальные вечера, на которых постоянно бывали С. А. и Н. К. Кусевицкие[27], близкие наши друзья и члены общества. В обществе «Свободная эстетика» мы чествовали Дебюсси[28], Дягилева и др. Ванда Ландовская дала целый концерт на клавесине — этот вечер увековечен пастелью Л. О. Пастернаком. Художник изобразил Ландовскую играющей на клавесине и кругом нее, слушающими ее игру, Дягилева, Щукина, Серова, Милиоти, Остроухова, Трояновского, Переплетчикова, Эртеля и др. В центре художник изобразил меня сидящей в белом платье, и второй раз спиной, с Дягилевым и Владимиром Осиповичем, стоящим сбоку[29]. Чествовали также поэтов Поля Фора[30], Эмиля Верхарна[31], Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Валерия Брюсова. Мой муж очень много способствовал деятельности литературного отдела нашего общества, Игумнов и М. Лунц[32] — музыкального. Часто приходили и читали артисты Московского Художественного театра. Устройством вечеров занимались, главным образом, Ж. М. Брюсова[33] и я.

Все открытия выставок «36-ти» в Москве сопровождались у нас, у Красных ворот, веселым ужином, за которым обсуждались и приятные, и неприятные события довыставочной работы.

Помню, что мы устраивали для актеров МХАТ, с которыми у нас были самые дружественные отношения, вечера, ежегодно, на двунадесятый праздник — 2 февраля, когда все были свободны. Они приходили группами, устраивали шуточные спевки с Москвиным, читали литературные произведения, с увлечением танцевали,— завершался вечер веселым ужином. В свою очередь, они приглашали нас во время поста на «капустник», где все артисты с Константином Сергеевичем во главе импровизировали целую программу и с большим увлечением веселили

нас. Я сейчас точно не помню, бывал ли на этих вечерах Серов, но, учитывая, что наше знакомство никогда не прерывалось, скорее всего он присутствовал. Считаю нужным отметить, что в нашем доме К. С. Станиславский познакомился с некоторыми выдающимися художниками того времени, постоянно жившими в Петербурге, которые стали работать для МХАТа. Это были — Александр Бенуа, Добужинский, Кустодиев.

Именно в это время были сделаны первые записи и рисунки в сохранившемся у меня альбоме В. Я. Брюсовым, К. Д. Бальмонтом, С. А. Кусевицким, И. Э. Грабарем, В. П. Переплетчиковым, Е. Е. Лансере. (Позже в нем появились автографы М. Горького, К. С. Станиславского, В. И. Качалова и многих других. Некоторые из этих записей были напечатаны в «Новом журнале», Нью-Йорк, 1963, кн. 71.) Кроме сохранившегося альбома у меня было еще два — большой и маленький, но они остались в Москве и судьба их мне неизвестна. В этих альбомах имелись записи и рисунки Валентина Александровича.

Мы мало переписывались с Серовым, так как в этом не было нужды при наших частых встречах. Даже в Париже бывали одновременно, одинаково восторгались новыми веяниями и вместе поклонялись Дягилеву и Шаляпину.

Во время одного из наших пребываний в Париже мы решили вместе провести воскресный день в Версале. Валентин Александрович и я очень любили ездить верхом, нанять лошадей решили в Версале в манеже. Я — в амазонке, Валентин Александрович — в крагах, а муж и А. Ф. Стааль обещали нас фотографировать. Но когда приехали в Версаль, выяснили, что забыли фотографический аппарат. Пошли в манеж выбирать лошадей. Оказалось, что хорошие лошади уже были взяты, на плохих не хотелось ездить. Разочарованные неудачами, мы сели в экипаж и поехали кататься по Версалю, Трианону. Был чудесный осенний день с ковром желтых листьев, легших на землю. Наслаждались осмотром чудесных архитектурных зданий, картин, мебели. С удовольствием позавтракали, обсуждали все виденное и поздно вернулись в Париж.

Летом 1910 года Валентин Александрович жил в имении В. Д. Дервиза, где увлекался игрой в городки, даже писал мне об этом[34].

В августе того же года мы уехали в Париж и отвезли одну из дочерей в Ниццу, к матери моего мужа, которая жила там постоянно. Серов в это время писал Иду Рубинштейн в Париже, увлекался композицией этого портрета: Ида Рубинштейн напоминала ему образ египетской принцессы. Мы навещали его в студии: большой зал в монастыре на левом берегу Сены. Затем мы уехали в Италию и оттуда обратно в Ниццу проститься с дочкой перед возвращением в Москву. Остановились в Петербурге у моей матери. Туда через день после нашего приезда

пришла телеграмма об опасной болезни дочери. Мы немедленно поехали в Ниццу, но дочь не застали в живых.

Возвращение в Москву было тяжелым. Говорю обо всем этом только, чтобы рассказать о Серове и его отношении к нам и нашим детям, к которым он был привязан. Узнав о нашем горе, Серов в первый же вечер пришел к нам и старался отвлечь от горестных мыслей. После того приходил почти каждый вечер, развлекая чем мог. В один из таких дней он мне неожиданно сказал: «А у меня есть предложение: хотите мне опять попозировать? По правде говоря, ведь и Сомов не так уж вас похоже написал. А у меня явилась идея. Теперь уж не под Энгра, а к самому Рафаэлю подберемся. Будет хорошо: на этот раз ругать не будут». Я была глубоко тронута его пониманием и сочувствием и, конечно, согласилась. Вот как начал Валентин Александрович писать мой последний портрет: сам выбрал платье, настоял на синем тюрбане и набросал углем овал[35]. Я была бесконечно благодарна Валентину Александровичу за такое настоящее, верное чувство дружбы, которое помогало переживать тяжелое время. Во время сеансов Серов молчал, но оставаясь к завтраку, занимал нас разговором.

В 1911 году Валентин Александрович исполнил портрет мужа. Совершенно нелепы замечания в некоторых работах о Серове, где говорится о какой-то «социальной заостренности» этого портрета. Кто знал, как дружески Валентин Александрович относился к моему мужу, не мог даже предположить, что он способен сделать злостную карикатуру на Владимира Осиповича. В этом портрете Серов поставил моего мужа в позу, которая напоминает автопортрет Тициана, висящий в настоящее время в Мадриде. Не знаю, видел ли Серов этот автопортрет Тициана до того, как задумал портрет моего мужа, но схожесть поз поразительна. Владимир Осипович изображен художником в темном костюме, подчеркнутом белым воротником и белой манжетой правой руки и, так же как у Тициана, с золотой цепочкой на груди. Муж позировал в конторе между делами и поскольку у него всегда были заседания и встречи в многочисленных обществах, членом которых он состоял, то из-за боязни опоздать часто вынимал часы, прикрепленные к цепочке. От Валентина Александровича это регулярно повторявшееся движение не ускользнуло, и он шутя прозвал мужа «велосипедистом». Именно этот жест и передан на портрете. Поворот головы, позволяющий выделить нос с горбинкой Владимира Осиповича, светлые зелено-серые глаза, глядящие с любовью на обожаемого им художника, и этот жест с часами, так же как и вся фигура, дает впечатление стремительности всегда подвижного, энергичного человека, каким был мой муж (в то время ему было 43 года)[36].

Кто-то сказал, что Серов не любил людей. Такой великий портретист не мог не любить свои модели. Шаляпина он, например, обожал. Прав-

да, к царской семье, которую приходилось ему писать, Серов относился с иронией: Николая II считал провинциальным капитаном, сошедшим со страниц какого-нибудь рассказа А. И. Куприна, особенно когда Николай II, сосредоточившись на одном для него чрезвычайно важном деле и забыв об окружающем, вынимал свою огромную зажигалку с фитилем и начинал закуривать папиросу, щелкая кремнем. Очень не любил Серов, когда кто-нибудь рассматривал его незаконченную работу: однажды царица Александра Федоровна сказала художнику: «По-моему, вы не так написали правую сторону лица моего супруга». Это замечание взорвало Серова, он поднялся и, передавая ей палитру и краски, предложил: «Может, вы сами исправите, ваше императорское величество?» После этого Александра Федоровна больше не приходила на сеансы.

Иногда Валентин Александрович жаловался на боль в груди и плече, ходил к доктору И. И. Трояновскому, который его, по-видимому, предостерегал и считал, что он переутомил сердце, играя в городки.

И вот как-то утром пришел лакей доложить, что звонят по телефону от В. А. Серова; думая, что он отменяет сеанс, я подошла, и один из сыновей художника взволнованно сказал: «Папа сегодня не может придти, так как он умер». От страшной вести я оцепенела и ничего не сумела сказать. Поехали на квартиру к Ольге Федоровне и услышали все подробности этой трагической и скоропостижной смерти.

Не стало близкого, дорогого друга, замечательного художника и прекрасного человека. Ему всего было 46 лет. Столько было планов, столько возможностей впереди. Но жестокая судьба решила иначе. Так закончилась история моего последнего незавершенного портрета, который Валентин Александрович называл коронным и, шутя, прибавлял: «Чем я не Рафаэль, чем вы не Мадонна».

КОММЕНТАРИИ

[1] Леопольд Семенович Ауэр (1845—1930) — скрипач, дирижер, профессор Петербургской консерватории.

[2] Александр Валерианович Вержбилович (1850—1911) — виолончелист, профессор Петербургской консерватории.

[3] Оскар Исаакович Камионский — певец (баритон), солист харьковской оперы.

[4] Илья Саввич Галкин (1860—1915) — портретист, вольнослушатель Академии художеств в 1883—1892 гг.

[5] Александр Антонович Риццони (1836—1902) — художник, академик. В основном жил в Риме.

[6] Леонтий Николаевич Бенуа (1856—1928) — архитектор, профессор и ректор (с 1911 г.) Академии художеств. Автор многих сооружений, в том числе, выставочного здания Русского музея («корпус Бенуа»). Среди его учеников — И. А. Фомин, В. А. Щуко, А. В. Щусев.

[7] Владимир Осипович Гиршман (1867—1936) — московский фабрикант, коллекционер. В 900-х годах его собрание, состоявшее почти из двухсот картин и рисунков, отличалось высоким художественным уровнем. Позже он стал коллекционировать и старинную мебель. По словам И. И. Лазаревского, эта коллекция была «почти единственная по красоте предметов и их сохранности и по вкусу выбора» (Ив. Лазаревский. Коллекционерство и подделка.— «Столица и усадьба», 1914, № 7, стр. 24).

Краткую характеристику Гиршмана дает Грабарь: «Владимир Осипович был, прежде всего, человек дела. Наследовав от отца небольшую игольную фабрику, он развернул ее в самое крупное предприятие в России по данной отрасли. Едва ли он начал собирать из внутренней потребности, но раз начав, он вошел во вкус и превратился в страстного коллекционера-спортсмена, охотившегося за выдающимися новинками. Когда он покупал насильно ему навязанную картину Врубеля «33 богатыря», он совсем не разбирался в живописи, но спустя два-три года без подсказа различал хорошее от посредственного» (Грабарь. Автомонография, стр. 198). Андрей Белый, встречавшийся с Гиршманом в Литературно-художественном кружке в 1908—1911 гг., не понял этого незаурядного человека: «...бритый и рыжевоусый банкир, посторонний искусству, с развязной скромностью пятивший грудь, лез, упорно протискиваясь между нами куда-то...» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 223, 224). В том, что мнение Андрея Белого о Гиршмане поверхностно и ошибочно, убеждает отзыв о последнем Бенуа (см. т. 1 настоящего изд., стр. 415, 427).

В эмиграции Гиршман содержал художественный салон.

В 1911 г. Серов написал портрет В. О. Гиршмана; см. т. 2 настоящего изд., прим. 36, стр. 343.

[8] Николай Дмитриевич Милиоти (1874—1962) — живописец, акварелист, член художественного объединения «Голубая роза». После Октябрьской революции Милиоти уехал во Францию.

При жизни Серова в Третьяковскую галерею поступили три произведения Милиоти.

[9] Арсений Николаевич Корещенко (1870—1922) — композитор, пианист, дирижер, педагог.

[10] Анна Ивановна Книппер (1850—1919) — профессор Московской консерватории по классу пения.

[11] Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (1868—1959) — народная артистка СССР, работала в МХАТе.

[12] Морис Дени (1870—1943) — французский живописец, график, гравер и керамист.

[13] Здесь автор не совсем точен, утверждая, что «Дама в голубом» была на выставке «Современное искусство». На самом деле это была выставка произведений К. А. Сомова, лишь устроенная в помещении «Современного искусства».

Упоминание Гиршман о том, что Серов стремился приобрести эту работу Сомова для Третьяковской галереи, является свидетельством примечательным,— для многих ее ценность была более чем сомнительна. Поступление картины в галерею явилось причиной нападок на членов совета галереи — Боткину, Остроухова и Серова. 22 мая 1903 г., когда они объявили о покупке на заседании совета, Голицын «высказал, что приобретение этой картины он считает излишним», а Цветков, присоединяясь к его мнению, присовокупил, что он признает цену чрезмерно высокой («Известия Московской городской думы», 1903, октябрь, стр. 46). Через два года история с покупкой «Дамы в голубом» вновь выплыла, когда Московская дума рассматривала вопрос об избрании попечителя Третьяковской галереи. На одном из ее заседаний гласный А. И. Геннерт, сторонник Боткиной — Остроухова — Серова, говорил в оправдание совершенного приобретения, что «за эту картину в Берлине давали 8 000 марок, что местный коллекционер Гиршман давал за нее 4 000 руб. и что Сомов уступил ее за 2 500 руб. только потому, что желал видеть свое произведение в Третьяковской галерее. Это опровергает утверждение, будто г. Остроухов <а именно его кандидатура обсуждалась на пост попечителя> дорого платил за картины известного направления» (Совещание гласных.— «Новости дня», 1905, 5 марта, № 7813).

В свете вышеприведенных фактов кажется довольно смелым утверждение Е. В. Журавлевой, автора небезынтересной статьи о Сомове, что «Дама в голубом» вызвала «восторженные отзывы современников». Лишь позднее установилось мнение, что эта картина — «выдающееся произведение русской живописи конца XIX — начала XX века» (сб. «Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX века». М., 1964, стр. 250).

[14] Русская художественная выставка, устроенная С. П. Дягилевым в 1906 г. в парижском Осеннем салоне, должна была иллюстрировать «все развитие русского искусства за двести лет» («Русское слово», 1906, 4 июля, № 170). «Это первый опыт такой выставки <...> — писала одна из газет.— Выставки, которая давала бы полное понятие о русской школе живописи, в Париже еще не было. Между тем русская живопись сделала за последнее время такие успехи, что имеет право на внимание Европы» («Петербургская газета», 1906, 24 августа, № 230).

Как отмечали многие рецензенты, выставка, однако, не давала ретроспективную картину истории русской живописи: «После очень интересных портретов Левицкого и Боровиковского и совершенно не нужных и некстати занимающих целую залу икон посетитель выставки сразу от XVIII века переходит в XX в. Весь XIX век, за исключением коекаких случайных и не характерных картин, вполне отсутствует. Вообще настоящая выставка есть лишь продолжение тех, которые организовались в Петербурге «Миром ис-

кусства», т. е. выставка современного русского импрессионизма. И, понимая в этих скромных пределах, она должна быть признана вполне удавшейся» (Я щ <А. М. Я щ е н к о>. Выставка русского искусства в Париже.— «Русские ведомости», 1906, 12 октября, № 250). А. В. Луначарский, останавливаясь на «полемическом подборе картин» выставки, замечал: «Г. Дягилев показал Европе далеко не все русское искусство. Это не хорошо во всяком случае. Г. Бенуа ликует по поводу «победы»: — художников кружка «Мир искусства» похвалила Европа <...> О победе можно говорить только при тщательно обставленной борьбе на равных началах, когда решает только талант. В данном случае решал не талант и не западная публика, а просто г. Дягилев, который выбросил из своей истории русской живописи все передвижничество. И все же большой успех новых русских художников на Западе — факт несомненный» («Вестник знания», 1907, № 2, стр. 99, 100). Грабарь, который был представлен на этой выставке, так писал о ней спустя несколько лет: она «имела шумный успех, на долю нас, ее участников, выпало не мало радостных дней, и мы были обласканы радушным приемом, оказанным нам французскими художниками» (Г р а б а р ь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 5). В этой связи не лишен интереса отзыв парижской газеты «Фигаро». Назвав выставку «уникальной», газета писала: на ней представлено «все русское искусство, о котором мы не подозреваем, целая школа, вытекающая из наших мастеров, которых мы не знаем» (C h. D a u z a t s. L'art russe au grand Palais.— «Figaro», Paris, 1906, 9 octobre). Любопытный итог вывел из этой выставки П. П. Муратов: «Пора бы, наконец, отдать себе отчет в том, что произошло в последние пятнадцать лет. Произошло полное и глубокое обновление русской живописи. На недавней выставке в Париже весь культурный мир с удивлением и восторгом открыл существование «новой русской школы». Наши художники слова давно оценены на Западе, справедливая очередь пришла, наконец, и для художников линии и краски. Но та оценка нашей живописи, которая дана ей теперь чужими, все еще не найдена своими соотечественниками. Может быть, недалеко уже то время, когда эти годы, годы Серова, Коровина, Врубеля, Сомова, Якунчиковой и Мусатова, будут называться лучезарной эпохой русской живописи. А мы по-прежнему продолжаем бранить каких-то неведомых «декадентов», вздыхать о Вл. Маковском или удивляться символизму последних многоаршинных полотен Репина. Мы все еще затворяемся и спасаемся в футляры от единственно свежей и бодрой струи в искусстве, наша печать все еще сетует на «увлечения» таких опасных новаторов, каковы, например, скромные, в сущности, реалисты г.г. Юон и Жуковский» (П. М у р а т о в. О нашей художественной культуре.— «Московский еженедельник», 1906, № 38, стр. 35).

Серов дал на выставку девятнадцать первоклассных работ: портреты Ермоловой, молодого Юсупова, Федотовой, М. А. Морозова, Николая II в форме полка шотландской гвардии, великого князя Михаила Николаевича, К. Коровина, Таманьо, Бальмонта, акварели для издания Кутепова и др. В одном из откликов французской печати говорилось: «Среди мастеров, имена которых должны войти в историю искусства, назовем превосходного Серова <...> художника, обладающего изумительным чувством колорита и правильным рисунком»(C. de D a n i l o w i c z. L'expositions russe.— «L'art et les artistes», Paris, 1906, № 20, p. 318—320). И все-таки, как писал С. П. Яремич в корреспонденции из Парижа, «...Серов остался здесь непонятным. Его тонкие кра-

сочные гаммы требуют чрезвычайно внимательного отношения. На фоне кричащих, с нарочито искаженными формами картин Осенного салона он казался теплично хрупким» (С. Яремич. Русское искусство в Париже.— «Перевал», 1906, № 2, стр. 53). Об этом же писал и Грабарь, отмечавший, что среди «шумного успеха» «только один из нас, тот, кто имел наибольшее право на внимание, остался в тени и не разделил общей радости — Серов. Его не «проглядели», напротив того,— хорошо заметили, но не признали «своим», причислив к тем официальным мастерам, которым место на одном из весенних салонов, а не на Осеннем, этой крайней левой французского модернизма. Серова даже не хотели выбрать в члены Осеннего салона, куда попали многие из нас. Несколько старомодный язык его искусства заслонял в глазах модернистов подлинную художественную ценность этого мастера, стоявшего, конечно, головою выше большинства своих русских и французских товарищей. Автору этих строк было так горько и обидно сознавать учиненную в Париже несправедливость, что он тогда же дал себе слово выпустить Серовскую монографию...» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 5).

[15] Обнаружить подобные письма к Серову не удалось. Печать об этом произведении Серова высказывалась несколько иначе. Впервые портрет экспонировался на выставках «Союза русских художников» в Москве и Петербурге в 1907—1908 гг., где был воспринят как шедевр. Так, некто Мейстер в статье «Выставка картин Союза русских художников» заявлял, что он «поразителен по живописи, благородно спокойный. В этом портрете художник удивительно простыми приемами большого мастера достиг наибольшей силы выразительности» («Русь», 1908, 2 марта, № 61). Сотрудник другой петербургской газеты писал: «Сильное впечатление производит портрет г-жи Гиршман кисти Серова. Целое событие в художественном мире этот портрет. Красивая, почти жгучая брюнетка изображена в свободной жизненной позе у туалетного столика. Портрет в рост, в натуру. Таких удачных интересных дамских портретов не было еще у Серова. Портрет кн. Юсуповой значительно уступает ему. Здесь столько свежести, столько мощи! Такие блещущие краски! Поражаешься рельефом — необычайной силой лепки! Это живая женщина, окутанная воздухом, вот-вот готовая шагнуть через раму к нарядной толпе, что любуется ею. Превосходный рисовальщик Серов, увлекаясь общим, иногда грешит в рисунке. Но портрет г-жи Гиршман и нарисован с мастерством виртуозным» (Ник. Брешко-Брешковский. В гостях у Пушкина. Вернисаж выставки Союза.— «Биржевые ведомости», 1908, 1 марта, № 10381).

«Золотое руно» отмечало, что этот портрет Серова «бесконечно важен». И далее: «Все виртуозно, начиная от схематичной цветовой гаммы до малейших деталей <...> Здесь искусство высокой техничности» (В. М<илиоти>. О «Союзе».— «Золотое руно», 1908, № 1, стр. 96).

Считая характерным «вообще для нашего времени отсутствие творений, которые глубоко бы нас задевали горячим дуновением личных переживаний, при наличности целого ряда произведений, блещущих высоким мастерством», искусствовед П. Д. Эттингер заключал: «Таков, бесспорно, женский портрет Серова в благородных темных тонах, искусно подчеркнутых красноватым флаконом,— бесспорно одно из лучших полотен художника из его последнего периода. Серов давно уже не был так выгодно представлен,

как этим портретом» (П. Эттингер. Художественные выставки.— «Русские ведомости», 1908, 16 января, № 13).

А вот что писал Муратов: «Говоря о портретах, надлежит, прежде всего, остановиться поподробнее на замечательном, блестящем портрете г-жи Гиршман, работы В. Серова. Это мастерское произведение может с большим правом почитаться центром текущей выставки. Но, относясь с полным уважением к редкой живописной силе этого портрета, мы считаем необходимым указать, что В. Серов выразил здесь лишь часть,— и, может быть, не самую ценную,— своего крупного дарования. В этих виртуозно написанных зеркалах и хрустальных флаконах, в самой позе, в искусной намеренности черного цвета есть, конечно, блеск и особенная праздничность, искристая игра таланта. Но в этом есть также и несвойственное художнику кокетство. Не противоречит ли оно величавому, крепкому душевному складу первого нашего портретиста? Что касается чисто живописных достоинств, то почти с той же прелестью и с неизмеримо большей простотой выражены они в изумительной его «Модели» (П. Муратов. Выставка картин «Союза русских художников».— «Русское слово», 1907, 29 декабря, № 298).

Сотрудник газеты «Речь» как бы полемизировал с Муратовым: «Возьмем произведения Серова <...> Свободный от какой бы то ни было рутины, будь то рутина модернизации, Серов подчас прибегает к чисто реалистическим приемам, поскольку они дают ему возможность вполне и всесторонне сказать свою идею, подчас комбинирует их с приемами иллюстративной техники. В его портретах, писанных с редким мастерством, устранено все лишнее, случайное, сведено к конечному синтезу лица и характера, словно сдернута маска. Особенно ярко выступает эта особенность в портрете г-жи Гиршман. Модная картинка — хочется сказать при первом взгляде на него. Да, модная картинка, чувствуешь потом. Но в этой модной картинке символ целого направления, целого класса. И отношение к ним художника сказано так просто, но с такой беспощадной и убедительной логикой. Правда, в силу этой особенности, выставленные им в этом году портреты приобретают сухость, отличающую их от других, известных нам произведений художника» (М. Симонович. Современные направления в искусстве.— «Речь», 1908, 9 мая, № 110).

Критик, писавший под псевдонимом Ратмир, так отозвался о портрете: «Превосходен громадный портрет г-жи Гиршман. Натура смотрит на вас, как живая, аксессуары выписаны с редким мастерством. Но почему г-жа Гиршман приняла позу еврейского танцора — это покрыто мраком неизвестности. Портрет все же превосходен» (Ратмир. За день.— «Голос Москвы», 1907, 29 декабря, № 300).

Грабарь в статье «Союз» и «Венок», напечатанной в журнале «Весы», среди работ Серова того года первое место отводил его картине «Петр I». Что касается портрета Гиршман, то он писал: «Портрету Г. Л. Гиршман недостает немногого, чтобы быть таким же шедевром. Его серая гамма так красива, что покоряет и тех, кто серому предпочитает краски. Он написан темперой и, может быть, благодаря этой техники, вместо тяжелых, тоскливо-серых и бесцветно-черных красок портрета Ермоловой, у Серова появились новые, неожиданно цветистые, серые и черные краски. Правда, когда начинаешь разглядывать детали, то никак не можешь примириться с грязным, мертвым цветом лица. Так далеко любовь к серой живописи не должна заходить. Особенно это бросается

в глаза тем, кто хорошо знает оригинал. В смысле характеристики портрет не принадлежит к числу удачных серовских портретов. Он не нашел выгодного для головы поворота и взял ее в таком ракурсе, что в результате получилось непомерно широкое лицо. Тонкого сходства в нем вообще нет. И все же я настаиваю на том, что портрет этот не умрет с закрытием выставки. В нем есть нечто веское, нечто более важное и нужное, чем простое сходство, это — чарующая красота его серых и черных переливов и пленительность неожиданной и новой концепции» («Весы», 1908, № 1, стр. 138, 139.— Таков же был отзыв И. И. Лазаревского; см. его статью «Из художественной летописи».— «Русская мысль», 1908, № 3, стр. 195).

В журнале «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве» некто N в статье «Выставка в Москве» критически замечал: «Портрет г-жи Гиршман, работы Серова, блещет слишком манерной техникой, а по сходству оставляет желать большего, но зато красноватый флакон на туалете — просто прелесть» (1908, № 1, стр. 8).

Самый резкий отрицательный отзыв, как всегда, был в газете «Новое время», где ее сотрудник Н. И. Кравченко писал в статье «Выставка картин»: «Портреты едва ли не самый трудный род живописи, и писать их легко и широко могут только те художники, которые свободно владеют формой. Да и таким они не всегда удаются, и такие мастера, увлекаясь, нередко дают право указывать им на очень грубые ошибки. Вот например В. Серов. Портретист хоть куда! И нет надобности перечислять длинный ряд его прекрасных работ, создавших ему имя, а между тем в интересно задуманном и хорошо поставленном портрете г-жи Г. Л. Гиршман у молодой красивой женщины он так не хорошо написал лицо, что кажется, будто с освещенной левой щеки и верхней губы только что сбриты прекрасная черная борода и усы. Почему у художника так подгуляли краски — я не знаю, но это портит портрет и заставляет зрителя делать над собой усилие, чтобы не замечать такой странности. Стараешься видеть только то, что есть в нем красивого: ловкое письмо, хорошую позу, не шаблонную обстановку» («Новое время», 1908, 18 марта, № 11500).

Ныне этот портрет Г. Л. Гиршман находится в Третьяковской галерее. Однако его красочная гамма несколько потухла, что еще в свое время отмечали современники Серова (см. т. 2 настоящего изд., стр. 448).

[16] Константин Николаевич Игумнов (1873—1948) — пианист и педагог, профессор Московской консерватории.

Ни Игумнов, ни Скрябин в числе учредителей общества «Свободная эстетика», поставивших подписи под его уставом, не значатся (Устав общества «Свободная эстетика».— Не издано; архив В. Я. Брюсова в отделе рукописей ЛБ).

[17] До настоящего времени о деятельности общества «Свободная эстетика» нет ни одной публикации. В изданиях БСЭ о нем даже не упоминается. Из его участников только Грабарь, Ульянов и Андрей Белый говорят о нем в своих воспоминаниях (Грабарь. Автомонография, стр. 267, 268; Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 218—245). Лишь упоминание в полтора десятка строк встречается в комментариях к книге «Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910» (М., 1927, стр. 190). Может

быть, в этом повинно само общество, которое избегало гласности и редко устраивало открытые вечера. Так, когда Грабарь прочел на одном из таких вечеров «Введение к истории русского искусства», то газета «Голос Москвы» писала: «Это кажется первый — за четыре года существования общества «Свободной эстетики» — публичный вечер. Общество, основанное знаменитым художником Серовым и его единомышленниками, старательно избегает «вульгаризации» своей идеи. И этим объясняется его малая популярность» (Вечер свободной эстетики.— «Голос Москвы», 1910, 14 января, № 10; в сообщении допущена ошибка. Серов был не учредителем общества, а лишь одним из первых его членов). Газета была не совсем права, когда утверждала, что общество было малопопулярно. Среди его членов в разные годы были известные деятели русской культуры. Литература была в нем представлена такими писателями, как Андрей Белый, В. Я. Брюсов, П. Д. Боборыкин, М. А. Волошин и другие; театр — Качалов, Станиславский, Шаляпин; музыка — О. Ф. и Е. Ф. Гнесины, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, А. К. и Н. К. Метнер; живопись — Серов, Арапов, Грабарь, Кончаловский, Крымов, П. В. Кузнецов, Лансере, Ларионов, Мещерин, Н. Д. Милиоти, Ноаковский, Остроухов, Пастернак, Переплетчиков, Сапунов, Сарьян, Судейкин, Ульянов, Юон. Членами общества были известные в то время коллекционеры: Гиршман, Морозов, Трояновский и Щукин. Да и не так уж общество было малочисленно. В 1910 г. в его составе было 147 членов; в 1914 г.— 165 действительных членов и 31 член-посетитель. «Свободная эстетика», имевшая целью «способствовать успеху и развитию искусств и литературы и содействовать общению деятелей между собой», заслуживает гораздо большего внимания, чем это было до сих пор (не издано; отдел рукописей ЛБ). Грабарь говорил о нем: «Основанная И. И. Трояновским, В. Я. Брюсовым и мною по образцу «Libre Esthétique» в Брюсселе, эта организация стала сразу главной цитаделью формализма. Мои попытки умерить воинственный пыл проповедников последнего не приводили ни к чему: я уже был в глазах Трояновского и Брюсова отсталым. О годах «Свободной эстетики» можно было бы написать целую книгу, ибо она сыграла немаловажную роль в общем развитии русского искусства наиболее реакционного десятилетия русской интеллигенции — от 1907 до 1917 года,— но это уже тема самостоятельного значения, притом охватывающая не одну живопись, а и литературу и музыку. Касаться ее вскользь мне бы не хотелось» (Грабарь. Автомонография, стр. 267, 268.— Грабарь здесь неточен, он не был основателем общества, а лишь его членом). Андрей Белый в своих воспоминаниях рассказывает: «Все толкали в «Эстетику», где усилиями Брюсова и Трояновского соединялись живые силы искусства; общество де — наш салон; можем здесь агитировать; «Эстетику» задумали интересно; концентрация ее сил импозантна; в «Кружке» не было интимности; прения носили вульгарный характер, приванивая адвокатством и желтою прессой. Я удивился умению Брюсова, Трояновского и Рачинского изолировать «Эстетику» от нежелательного «Весам» элемента; в подборе членов был вкус; И. И. Трояновский, искатель талантов, коллекционер и выращиватель орхидей, Остроухов, театровед А. Бахрушин, музеевед-федоровец Черногубов и им подобные,— аудитория; «Эстетика» стала местом новых знакомств; буржуазия, сидя у стенок, первое время покорно внимала нам вместе с демократическими курсистками <...> «Эстетика» длилась до революции; кончилась — бесславно, а началась — славно: в разгар травли «Весов»; как ответ на последнюю, около Брюсова спло-

тились живые силы; и желтая пресса получала отпор <...> Горячее участие в организации первых вечеров приняли В. Серов и В. В. Переплетчиков» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 218, 219).

О Серове и «Свободной эстетике» см. т. 2 настоящего изд., стр. 418—421, и прим. 9, стр. 427.

[18] Александр Александрович Блок (1880—1921) — поэт.

По-видимому, Блок и Серов были знакомы. Оба, в частности, присутствовали на похоронах Врубеля. В «Петербургской газете» (1910, 8 апреля, № 96) помещена фотография, запечатлевшая тех, кто был у могилы, и среди них Блок и Серов. В ряду немногочисленных записей, внесенных Блоком в дневник 23 ноября 1911 г., имеется такая: «Вчера в 9 часов утра скончался 46-ти лет от роду в Москве от припадка грудной жабы В. А. Серов» (Александр Блок. Собрание сочинений. Т. 7. М.—Л., стр. 96).

[19] Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949) — поэт и теоретик символизма; с 1924 г. жил в Италии.

[20] Михаил Алексеевич Кузмин (1875—1936) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, композитор.

Известен шарж Серова на Кузмина, исполненный в 1909 г. (собрание И. С. Зильберштейна, Москва).

[21] Сологуб — псевдоним Федора Кузьмича Тетерникова (1863—1927) — поэт-символист, прозаик, переводчик.

[22] Илья Михайлович Зданевич (1894—1970) — поэт-футурист.

[23] Филиппо Томмазо Маринетти (1877—1944) — итальянский писатель, основатель футуризма, после прихода Муссолини к власти примкнул к фашистам.

[24] Маяковский действительно посещал литературные собрания «Свободной эстетики». Первое сведение об этом относится к началу марта 1913 г. На вечере памяти Н. Н. Сапунова, после чтения Ф. Ф. Коммисаржевским воспоминаний о художнике, Маяковский выступил в прениях наряду с В. Брюсовым и Н. Машковцевым (Художественная хроника.— «Русская молва», 1913, 3 марта, № 81). 17 октября того же года в обществе был доклад Ф. А. Степуна «О некоторых опасностях современной русской литературы». После доклада состоялся диспут, в ходе которого, как говорится в отчете за 1913—1914 гг., «участвовали А. К. Топорков, М. Ф. Ларионов, В. В. Маяковский, В. Г. Шершеневич. Присутствовало 118 человек». Еще одно упоминание о Маяковском содержится в письме К. А. Липскерова, С. Я. Рубановича и В. Ф. Ходасевича от 6 февраля 1915 г. в комитет общества. В письме, в частности, говорится: «Изъявляя согласие прочесть стихи в собрании Общества, 5-го февраля с. г., мы своевременно поставили необходимым условием нашего участия в вечере полную изолированность от группы так называемых футуристов. Условие наше было принято. Между тем непосредственно после окончания нашего чтения два футуриста, г.г. Зданевич и Маяковский, выступали в собрании со своими стихами и приглашениями «поругаться». Произошло это отнюдь не помимо воли

председательствовавшего в собрании члена Комитета И. И. Трояновского, так как он, позвонив в колокольчик, пригласил публику послушать г.г. Зданевича и Маяковского» (не издано; отдел рукописей ЛБ). Ответ комитета на это письмо гласил: «...Председательствовавший руководился мыслью, разделяемою всеми членами комитета, что Общество свободной эстетики всегда имело целью на деле оправдать свое название «свободной эстетики» и видело свободу в широкой терпимости по отношению ко всем литературным школам и ко всяким творческим начинаниям, как бы резко они не отличались от установившихся эстетических форм» (не издано; там же). Один из участников этого инцидента впоследствии писал о деятельности Маяковского в «Свободной эстетике» (Владислав Ходасевич. О Маяковском.— «Возрождение», Париж, 1930, 24 апреля, № 1787).

[25] Сергей Александрович Поляков (1874—1943) — поэт, переводчик, владелец издательства «Скорпион», издатель журнала «Весы».

[26] Кречетов — псевдоним Сергея Александровича Соколова (1878—1936) — присяжный поверенный и поэт-символист, редактор издательства «Гриф» и журналов «Золотое руно» и «Посредник», после Октябрьской революции — эмигрант, сотрудник берлинского издательства «Медный всадник».

[27] Сергей Александрович Кусевицкий (1874—1951) — контрабасист и дирижер. В 1920 г. уехал за границу. С 1924 г. Кусевицкий возглавил Бостонский симфонический оркестр (США); во время второй мировой войны — президент музыкальной секции Национального совета американо-советской дружбы.

Его жена — Наталья Константиновна Кусевицкая (1881—1942), урожденная Ушкова,— скульптор. В 1910 г. Серов исполнил ее портрет (темпера).

[28] Клод Дебюсси (1862—1918) — французский композитор.

[29] Ныне эта пастель находится в ГТГ.

[30] Поль Фор (1872—1960) — французский поэт.

[31] Эмиль Верхарн (1855—1916) — бельгийский поэт.

[32] Лунц Мария Соломоновна, в замужестве Неменова (1879—1954) — пианистка, педагог, ученица Скрябина.

[33] Жанна Матвеевна Брюсова (1876—1965), урожденная Рунт, жена В. Я. Брюсова.

[34] Это письмо Серова к Г. Л. Гиршман не сохранилось.

[35] Грабарь писал о портрете: «В нем он <Серов> вновь вернулся к форме овала, и в портрете явно видно тяготение к классике...» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 217). Ныне портрет — в ГТГ.

[36] В литературе об этом портрете еще с 30-х гг. укоренился неверный взгляд, будто он представляет «сатиру на Гиршмана», якобы «Серов издевался над Гиршманом, ибо в нем он видел сконцентрированное выражение отвратных черт буржуа-выскочки, буржуа — обнаглевшего хищника» (Наталия Соколова. В. А. Серов. Л., 1935,

стр. 150). Даже в последних работах о Серове движение Гиршмана расценивается традиционно: «Жест раскрывает социальную сущность портретируемого: буржуазного дельца и фабриканта, будто готового вынуть чек из кармана» (Е. В. Журавлева. Валентин Александрович Серов. Выставка произведений. Путеводитель. М., 1958, стр. 48). Нечто подобное утверждала также старшая дочь Серова: «Гиршман умолял папу убрать руку, которой он как бы доставал золотые из кармана. Папа не согласился, сказав: «либо так, либо никак!» Портрет этот у Гиршманов висел в дальней комнате» (О. Серова, стр. 54). Между тем современники, знавшие Гиршмана, давали его жесту на портрете совершенно другое, обыденное толкование. Так, например, М. А. Волошин считал, что Гиршман просто «вынимает карандаш» (Максимилиан Волошин. Художественные итоги зимы 1910—1911 гг.— «Русская мысль», 1911, № 6, стр. 27). В памяти Андрея Белого Гиршман с его привычкой теребить цепочку от часов так и остался с «перебренчиваньем часовою цепочкою» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 223). И наконец приводимое свидетельство Г. Л. Гиршман вносит окончательную ясность в трактовку жеста в этом произведении Серова. Ныне портрет, а также карандашный набросок с В. О. Гиршмана, сделанный в 1903 г., находятся в ГТГ.

О портрете см. также т. 1 настоящего изд., стр. 426, 427.

В. И. КАЧАЛОВ

Василий Иванович Качалов, настоящая фамилия Шверубович (1875—1948),— народный артист СССР.

Об отношениях Серова к Качалову ничего не известно. Вероятно, он выделял его среди других мхатовцев, ибо выполнил его карандашный портрет наряду с портретами Станиславского и Москвина.

Мемуарная запись Качалова о Серове печатается по изданию: В. И. Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. (М., 1954, стр. 62).

Встречи с В. А. Серовым

С Валентином Александровичем Серовым у меня было много встреч, много «профессиональных» и более или менее интимных разговоров[1]. Он часто говорил, что ему ужасно хочется дать облик Качалова как бы «защищающего себя от вторжения», нашедшего для этого какую-то не обижающую людей форму, мягкую, но категорическую: «Вы меня не узнаете до конца, вот за эту дверь вы не проникнете, всего себя я вам не покажу».

На карандашный рисунок Серов потратил три сеанса, каждый часа по два, по три. Рисуя меня, он сам все время подсказывал мне жест рук,

толкал на ощущение: «Оставьте меня в покое, у меня есть нечто более интересное и приятное, чем позировать художнику, даже такому, как Серов»,— почти суфлировал он мое такое ощущение.

После первого сеанса Серов посмотрел на меня, на рисунок, потом спросил: «Вам нравится?», а когда я ответил: «Да, очень», он вдруг разорвал его на мелкие кусочки. Я ахнул. Мне было жалко рисунка, потому что он показался мне очень верным. Но Серов сказал: «Ничего, будет лучше. Завтра».— «Даете слово?» — «Даю».

На следующий день мы опять встретились, и опять он долго мучился со мной, подсказывая жест очень деликатного, но решительного отказа: «Оставьте меня в покое, мне неинтересно, неприятно позировать, что-то раскрывать; единственное, что я могу раскрыть,— это что мне не хочется раскрываться, все равно из этого ничего не выйдет»,— продолжал «суфлировать» Валентин Александрович. Второй сеанс тоже продолжался часа три. Серов сделал рисунок до колен, en trois quarts; этот рисунок у меня и сохранился. Помню, я только просил его больше не рвать. «Не разорву в том случае, если вы завтра опять будете позировать»,— сказал Серов, и подписи своей «В. С.» не захотел поставить на наброске[2]. Я дал слово позировать еще раз. Так возник третий рисунок (голова и руки), по-моему самый удачный. Он попал в собрание Гиршмана, а оттуда в Третьяковскую галерею.

КОММЕНТАРИИ

[1] Немногие свидетельства о связях Серова с Художественным театром и его актерским коллективом, позволяют все же сделать вывод об их постоянстве и прочности.

Внимательное и дружеское отношение Серова к Художественному театру было общеизвестно. Когда в октябре 1908 г. исполнялось десятилетие деятельности театра, в Москве был образован юбилейный комитет. В его состав вошли Ермолова, Федотова, Ленский, Собинов, Южин и др. Членом комитета был и Серов. Другой факт. 17 января 1910 г. Художественный театр отмечал пятидесятилетие со дня рождения Чехова. Среди приглашенных газета «Речь» (1910, 18 января, № 17) упоминала и Серова. В безымянной заметке, появившейся уже после смерти художника, говорилось: «В. А. Серов был связан большими симпатиями с Художественным театром, часто бывал в среде артистов, горячо интересовался работой театра и иногда помогал ей своими указаниями художника. Особенно интересовала его постановка «Гамлета». В последнее время он два раза присутствовал на репетициях шекспировской пьесы, просматривал костюмы и гримы и дал

по этой части несколько советов. Уходя с последней репетиции, он условился, что будет на следующей генеральной репетиции» («Русские ведомости», 1911, 24 ноября, № 270). В роли Гамлета выступал Качалов.

[2] Этот карандашный набросок находится ныне в собрании сына Качалова — В. В. Шверубовича, Москва.

[3] Портретом Качалова, так же как и И. М. Москвина, Серов был «не особенно доволен» и намеревался сделать другие, как видно из его письма к Н. Е. Эфросу от 10 октября 1908 г. (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

И. М. МОСКВИН

Иван Михайлович Москвин (1874—1946) — народный артист СССР. Он связал свою творческую судьбу с Художественным театром, на сцене которого выступал с самого его основания до конца жизни.

В 1908 г. Серов исполнил его карандашный портрет.

Мемуарная запись Москвина о Серове извлечена из журнала «Огонек», 1940, № 3, стр. 10.

Великий портретист

Мое знакомство с Валентином Александровичем Серовым произошло за три года до его смерти — в 1908 году. Так странно случилось, что мы два человека от искусства, прожив в Москве около двух десятков лет, не были знакомы. Между тем я очень ценил творчество Серова, считая его замечательным портретистом. Взглянешь на его портреты, и все тебе станет ясно: и лета, и социальное положение, и характер,— словом, весь внутренний и внешний облик человека — паспорта не надо. Не раз я слышал о помощи, которую Валентин Александрович оказывал Ф. И. Шаляпину при создании образа Олоферна в опере композитора Серова «Юдифь».

Встретился я с ним в первый раз вплотную в доме одного мецената. Была разнообразная компания: писатели, художники, артисты, ученые, представители московской буржуазии. С начала вечера, как всегда в таком смешанном обществе, было довольно скучновато, пока молодежь, в числе которой был и я, не взяла все в свои руки. Начались игры, шарады, танцы, пение соло и хором под моим дирижерством. Я был, что называется, «в духах». Валентин Александрович долго, долго ко мне присматривался, как бы прощупывая меня, и, казалось, заразился моим оживлением, сам будучи по натуре довольно угрюмым и малообщительным. Наконец он подошел ко мне, познакомился, и мы с той минуты стали большими приятелями. Он предложил написать с меня портрет, предварительно сделав карандашный рисунок.

Встречались мы с ним в будничной обстановке, усталые после работы. Четыре зарисовки, которые он с меня сделал, его не удовлетворили — он неизменно повторял: «Это не тот Москвин, который был в день моего знакомства с ним». Как-то раз он смотрел у нас «Вишневый сад», пришел ко мне в уборную и попросил меня, после того как я разгримируюсь и сниму с себя облик Епиходова, ему попозировать. Я понял его: он хотел поймать меня «тепленьким», непосредственно после творческого напряжения. Тут-то он и сделал этот маленький рисунок в 12 минут и остался им доволен, сказав: «Вот это тот Москвин — настоящий!»[1]. Вынул из своей папки прежние четыре-пять рисунков гораздо большего формата, на которые он потратил не менее пяти-шести часов времени, и несмотря на мои усердные просьбы отдать их мне безжалостно разорвал на мелкие части, сказав: «То, что не вышло, должно быть всегда уничтожено». Я с сокрушением посмотрел на разорванные рисунки, получив лишний раз подтверждение огромного художника, как нужно быть требовательным к своему творчеству.

КОММЕНТАРИИ

[1] Этот рисунок при жизни Серова был выставлен в 1909 г. в «Салоне» и «Союзе русских художников» и был положительно отмечен печатью (см., например, Ал. Кондратьев. Салон 1909 г. Письмо из Петербурга.— «Голос Москвы»,1909, 9 января, № 6). Эфрос считал этот рисунок «великолепным» (Коль-Коль. Московская пестрядь. Герои недели.— «Одесские новости», 1910, 3 января, № 8007). Муратов, увидевший портрет Москвина на московской выставке, заявил, что в нем «нет никакой прелести» (П. Муратов. «Союз русских художников». — «Утро России», 1909, 30 декабря, № 69-36). Ныне рисунок находится в ГТГ.

А. М. СТААЛЬ

Об Анне Марковне Стааль (1875—1960) имеются весьма скудные сведения. Известно лишь, что она была женой А. Ф. Стааля, видного в свое время либерального деятеля.

Воспоминания А. М. Стааль написаны для настоящего издания по просьбе И. С. Зильберштейна и публикуются впервые.

В. А. Серов

Мы познакомились с В. А. Серовым в 1904 году, через его мать. Она приходила за советами к моему мужу, который был адвокатом в Московском аппеляционном суде[1].

Мы снова встретились с ним и несколько ближе сошлись в 1906 году в Финляндии, незадолго до отъезда во Францию моего мужа, высланного за границу[2].

Мы подружились с ним уже позднее в Париже — он часто навещал нас во время своих приездов туда.

Оба моих портрета он сделал в Париже. Они не были ему заказаны, он сделал их, так сказать, в знак дружбы и восхищения.

Овальный портрет (темпера), который он с самого начала таким и задумал, был навеян ему двумя великими актрисами Рашелью и

Ристори. Не очень удовлетворенный портретом, он залил его краской, а затем смыл ее, чем и объясняются пятна на щеке[3].

Вернувшись в том же году в Париж, Серов захотел сделать с меня другой портрет (рисунок углем). Он нарисовал его в один сеанс за один час[4].

Срочно вызванный в Москву ради какого-то заказа, он уехал, не закрепив портрет, предполагая закончить его в свой ближайший приезд.

Увы, ему уже не суждено было вернуться в Париж.

Хотя сеансы позирования были у него не слишком длительными, зато они требовали от него большой сосредоточенности. Он не хотел, чтобы его отвлекали разговорами и желал оставаться наедине со своей моделью.

Легкость, с какой он схватывал сходство,— изумительна.

Рисунок пером (не воспроизводился) очень редкий, если не единственный рисунок Серова на политическую тему. Он выполнен по просьбе моего мужа, для иллюстрирования программы, которая должна была продаваться на празднике, устраивавшемся в пользу «Крестьянского союза»[5], членом которого был мой муж. Рисунок изображает отправку сельских учителей в ссылку, в Сибирь, под конвоем вооруженных солдат.

Цензура не пропустила рисунок, и он остался у нас.

КОММЕНТАРИИ

[1] Алексей Федорович Стааль (1872—1949) — присяжный поверенный, характеризовавшийся либеральными взглядами. В феврале 1904 и ноябре 1905 гг. он был арестован по делу «Союза учителей социалистов-революционеров» и как товарищ председателя съезда Всероссийского крестьянского союза. После освобождения в марте 1906 г. Стааль эмигрировал во Францию. В 1913 г. по амнистии он вернулся в Россию и при Временном правительстве был прокурором Московской судебной палаты. После Октябрьской революции эмигрировал во Францию, где продолжал адвокатскую практику.

[2] По-видимому, эти встречи состоялись летом 1906 г. В письме Л. Н. Андреева к Серову из Берлина от 23 августа (5 сентября) 1906 г. говорится: «Дорогой Валентин

Александрович! Удалились неожиданно в «пределы недосягаемости», ни о чем я так не жалею — изо всего российского — как о том, что не придется мне быть написанным Вами <...>И ответ радостный, я уже начал Вам писать — как вдруг Свеаборг и тра-ла-ла! Невинен я как младенец, а вид у меня подлый, и пришлось мне со всем своим табором месить киселя. И так как советовали торопиться, то уехал я один (между нами со Сталем), две недели шатался с ним по Норвегии, а потом уже в Стокгольме встретился с семьей» (С е р о в. Переписка, стр. 369).

[3] Этот портрет, исполненный в 1910 г., был воспроизведен в первом издании монографии Грабаря на стр. 229; находится в собрании Т. А. Стааль в Париже.

[4] У нас этот второй портрет А. М. Стааль, написанный Серовым также в 1910 г., стал известен по его воспроизведению в журнале «Художник» лишь в 1961 г. (№ 6, стр. 43).

[5] Всероссийский крестьянский союз — революционно-демократическая организация, возникшая летом 1905 г. В. И. Ленин писал о ней: «...организация, разделявшая, конечно, ряд крестьянских предрассудков, податливая к мелкобуржуазным иллюзиям крестьянина <...> но безусловно «почвенная», реальная организация масс, безусловно революционная в своей основе, способная применять действительно революционные методы борьбы...» (В. И. Л е н и н. Победа кадетов и задачи рабочей партии.— В. И. Л е н и н. Полное собр. соч. Т. 12, стр. 334).

Блестяще иллюстрирует это ленинское определение донесение начальника Симбирского жандармского управления от 15 апреля 1906 г. в Департамент полиции, в котором также говорилось и о деятельности матери художника — Валентины Семеновны по организации крестьянских «союзов» в Симбирской губернии: «Союзы» сформировались в ноябре в <...> селе Березниках, Карсунского уезда, под руководством мещанина Смертина при участии состоящей под наблюдением вдовы композитора Серовой и земского врача Картиковского. Хотя организаторы Союзов почти все арестованы и привлечены к ответственности, но агитация их пустила глубокие корни, главным образом благодаря сочувствию крестьян программе Союза. В некоторых селениях, как например Березниках и Нагаткине, крестьяне оказали открытое сопротивление властям при задержании агитаторов. Вообще наблюдается брожение среди них, недовольство учреждением полицейской стражи и трудно ручаться за полное спокойствие в ближайшее весеннее время. Уже в настоящее время в некоторых селах начались самовольный захват и запашка земель» (не издано; ЦГАОР). После 1917 г. Всероссийский крестьянский союз, руководимый кадетами, стал проводить контрреволюционную политику.

М. С. ЦЕТЛИН

Мария Самойловна Цетлин (р. в 1882 г.), урожденная Тумаркина,— доктор философии, член партии эсеров, в 1905 г. была арестована и в тюрьме вышла замуж за Н. Д. Авксентьева. В 1908 г. выехала за границу. Там в 1910 г. она разошлась с Авксентьевым и стала женой эмигранта М. О. Цетлина.

В Париже в доме Цетлиных бывали многие представители искусства и литературы: художники Диего Ривера, Пикассо, Брак, Гончарова, Ларионов; скульптор Бурдель; поэты Верхарн, Рильке, Эренбург, Волошин и другие.

Серов, близко узнавший Цетлиных осенью 1910 г., когда писал портрет М. С. Цетлин, так отзывался о них: «они милые люди и не чужды искусству, т. е. стараются» (письмо к И. С. Остроухову от 20 августа 1911 г.— Серов. Переписка, стр. 269).

После 1917 г. Цетлины вернулись в Россию. Почти полвека спустя, вспоминая об этом времени, Эренбург писал: «В зиму 1917/18 года в Москве Цетлины собирали у себя поэтов, кормили, поили; время было трудное, и приходили все — от Вячеслава Иванова до Маяковского» (Илья Эренбург. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. 8. М., 1966, стр. 119). В 1920 г. они эмигрировали в Турцию, а затем во Францию. При их содействии и участии в Париже стал выходить журнал «Современные записки» и было издано много книг. В 1940 г. Цетлины уехали на юг Франции, а затем перебрались в США, поселившись в Нью-Йорке. Там М. О. Цетлин принимал участие в издании «Нового журнала», а после смерти мужа Мария Самойловна некоторое время издавала журнал «Опыты».

По словам С. Ю. Прегель, М. С. Цетлин в молодости была «очень хороша собой», и многие мастера исполнили ее портреты, в частности Бакст, А. Яковлев, Чехонин, Диего Ривера, Бурдель и др. (письмо к И. С. Зильберштейну от 4 июня 1964 г.— Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва).

Воспоминания М. С. Цетлин о Серове написаны для настоящего издания по просьбе И. С. Зильберштейна. Публикуются впервые.

Как Серов работал над моим портретом

За несколько лет до того, как я вышла замуж за Михаила Осиповича Цетлина[1], его родители О. С. и А. В. Цетлины, люди весьма состоятельные[2], уже однажды пытались, как я узнала впоследствии, иметь портрет своей семьи работы Серова.

По словам О. С. Цетлина, это произошло при следующих обстоятельствах.

Что-то около 1906 года он, жена и их сын, мой будущий муж, были в Париже. Там в ресторане «Прюнье» около Мадлен, к ним подошел заведующий рестораном и, указав на четырех человек, ужинавших недалеко от них, спросил, знают ли они этих знаменитых русских художников. Он назвал их: Серов, Константин Маковский, Судейкин[3] и такой-то (имя которого я не запомнила).

Немного позже О. С. Цетлин попросил заведующего спросить Серова, может ли он уделить ему несколько минут. Спустя некоторое время они уже сидели за свободным столиком и оживленно разговаривали.

— Правда ли, что вы, Валентин Александрович, берете за портрет 5000 рублей?

— Это правда.

— А если на портрете вы нарисуете не одного, а трех человек, то возьмете больше 5000?

— Нет,— ответил Серов,— даже если их будет пять или семь.

— Тогда у меня для вас есть хорошее дело. Моя семья состоит из трех человек: моя жена, сын и я. И, если вы сделаете наш общий портрет, я уплачу вам не 5, а 15 тысяч.

Серов улыбнулся и сказал, что подумает, познакомится с женой и сыном и тогда ответит. Но тогда он не позвонил и не дал никакого ответа.

Прошло три или четыре года. И надо было случиться, что Цетлины — все трое — и я сидели в том же ресторане «Прюнье» и в том же зале опять сидели четыре или пять художников и среди них Серов.

На этот раз произошло обратное: не Цетлин, а Серов через метрдотеля попросил Цетлина переговорить с ним. Они подошли к свободному столику, и Серов, как потом уверял мой свекор, якобы сказал:

— Помните, г. Цетлин, вы имели для меня очень хорошее дело? А теперь я для вас имею такое же хорошее дело: дайте мне возможность нарисовать портрет дамы, которая сидит с вами, а я нарисую портрет вашей жены, сына и вас без всякой платы.

О. С. Цетлин рассмеялся и ответил:

— Дайте мне подумать и я дам вам точный ответ. Дама, которая

с нами сидит, М. С. Тумаркина, и я не знаю, согласится ли ее отец[4] заказать ее портрет. Правда, он состоятельный человек, но я не думаю, чтобы он решился это сделать.

Через два-три месяца я вышла замуж за М. О. Цетлина.

Моему мужу очень хотелось, чтоб мой портрет был написан Серовым.

Наша приятельница, молодая художница, кажется, Ангелина Белова, или другая, по имени Ольга, фамилии ее я не помню, тоже советовала нам обратиться к Серову.

Тогда я сама написала Серову, что буду очень рада, если он исполнит мой портрет, и пригласила его для этого приехать в Биарриц, где мы тогда жили. На этот раз Серов просил прислать ему мои фотографии и, только получив их, дал свое согласие. И вот Серов приехал к нам в середине октября 1910 года. Я встретила его в простом черном платье, и мы сразу же поехали на виллу, где Серов начал устраиваться в предназначенной для него комнате. Помню, что там на письменном столе стояла чернильница и лежали ручка и какой-то карандаш. Серов взял карандаш и тут же спросил: «Это вы для меня приготовили? Уж лучше я буду работать своими карандашами».

Не успев еще отдохнуть с дороги, Серов предложил мне надеть по очереди все мои платья и остановился на том, в котором я встретила его на вокзале.

Я позировала ему с утра до захода солнца, с небольшими перерывами. По вечерам, за столом, Серов делал с меня карандашные наброски. В это время Михаил Осипович читал вслух прозу и стихи, которые Серов очень любил.

По-моему, отличительными чертами Серова были скромность (в жизни, во вкусах, в оценке самого себя), а также неудовлетворенность собой и своей работой. Он всегда хотел сделать лучше, что-то поправить или начать заново. Как мне кажется, труднее всего ему было закончить портрет (картину).

Серов назначил за портрет высокую цену, у меня как-то сложилось впечатление, что жилось ему нелегко. Много детей, их болезни, воспитание, обучение и т. д. Кажется, один сын долго болел.

Мой портрет Серов писал четыре-пять недель, с перерывом на неделю, когда он поехал из Биаррица в Испанию.

В Париж мы — он, Вера Николаевна Фигнер[5], которая тогда гостила у нас, мой муж и я — возвращались вместе в конце ноября. День отъезда назначил Серов, считая, что портрет будет готов. Утром этого дня он еще работал, а когда пришли упаковщики, то попросил их подождать: надо было еще кое-что изменить.

В вагоне Серов, который сидел напротив меня, все время повторял: «Вот теперь я вижу, что это не так, вот тут нехорошо, вот это надо было бы исправить» (нос, глаза и т. д.).

У меня нет сомнений, что если б он работал еще неделю, две, то все равно чувствовал такую же творческую неудовлетворенность[6].

Портрет мне самой и моим близким, за исключением брата — Р. С. Тумаркина — нравился. Он говорил, что был им глубоко огорчен и не понимал, почему какое-то морское животное, не то ящерица, не то черепаха, впилось мне в шею. И хотя многие говорили ему, что он ошибается, что это не ящерица и не черепаха, а маленькая зеленая скала, которая только оттеняет цвет моря и неба, на фоне которых был написан портрет, он стоял на своем. И еще много, много лет спустя брат не хотел видеть этот портрет, будучи глубоко уверен, что Серов не случайно так его исполнил, и говорил, что он вызывает у него представление о чем-то очень тяжелом и сложном в моей жизни[7].

В Париже Серов не остался. Но наша тесно завязавшаяся дружба продолжалась, по переписке, до самой его кончины[8]. Родившегося вскоре после его смерти сына мы — в память о нем — назвали Валентином.

КОММЕНТАРИИ

[1] Михаил Осипович Цетлин (1882—1945) — поэт (псевдоним Амари) и прозаик, член партии эсеров, до второй мировой войны редактор поэтического отдела журнала «Современные записки», выходившего в Париже; основатель и редактор (1942—1945) «Нового журнала», издающегося в Нью-Йорке.

[2] Осип Сергеевич Цетлин (1856—1933) — московский купец. Анна Васильевна Цетлин (1860—1935) — дочь основателя крупной чайной фирмы «В. Высоцкий и С-ья».

В 1909 г. Серов исполнил ее акварельный портрет. В воспоминаниях Н. Я. Симонович-Ефимовой рассказывается о том, как до последнего сеанса Серову не удавалась эта работа. И далее она писала: «Родственники заказчицы не любили портрета (карикатурность композиции — Серов сделал ее ведь с руками, сложенными, как у Медицейской Венеры, на толстом, забранном в корсет теле), так что после смерти старухи Цетлин серовский портрет, говорят, убрали. Но она сама, надо ей отдать справедливость, оказывается, ценила портрет, и при ее жизни он висел в их парижской квартире. Может быть, независимо от художественной ценности вещи, она заметила, какую материнскую теплоту в ее обычно холодных глазах он, не без основания, сумел подхватить» (Симонович-Ефимова, стр. 119). По мнению И. Э. Грабаря, эта вещь «великолепно сделана. Художник не польстил модели, передав всю неприятность и вульгарность ее фигуры» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 341). Ныне портрет находится в США.

[3] Сергей Юрьевич Судейкин (1883—1946) — живописец, театральный художник.

[4] Самуил Григорьевич Тумаркин — московский ювелир.

[5] Вера Николаевна Фигнер (1852—1942) — выдающаяся деятельница революционного движения.

В Биаррице у Цетлиных Серов сделал карандашную зарисовку Фигнер.

Брат М. С. Цетлин — Р. С. Тумаркин — утверждает, что Серов исполнил тогда же портрет-рисунок, изображающий Фигнер и Марию Самойловну, и так его описывает: «на длинном диване, в двух его углах сидели и, видимо, о чем-то серьезно говорили моя сестра и Вера Николаевна Фигнер. Оба изображения исполнены необыкновенно просто, но я редко видел такую насыщенность чувств и попытку разрешить какие-то сложные стороны жизни этих двух женщин, судьбы которых были такие разные» (письмо к И. С. Зильберштейну от 10 июня 1964 г.— Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва). О судьбе этого рисунка ничего неизвестно. Хотя сам Серов 26 ноября (8 декабря) 1910 г. сообщал Остроухову, что «кроме портрета <...> ничего в Биаррице не писал» (Серов. Переписка, стр. 260), он имел в виду портреты, исполненные маслом, но рисунков он там сделал несколько. Из них известны зарисовки М. С. Цетлин и В. Н. Фигнер (собрание М. С. Цетлин, США).

[6] В письмах Серова к жене содержатся некоторые сведения о том, как создавался портрет М. С. Цетлин. «Она — ничего — писать можно. Но нужно выискать еще»,— сообщал Серов по приезде в Биарриц 21 октября (3 ноября) 1910 г. (Серов. Переписка, стр. 174.— В этом издании письмо не имеет точной датировки, а лишь отнесено к 1910 г.). В середине ноября Серов жаловался: «Портрет тоже (вечная история) не слушается, а от него зависит отъезд Цетлинов и мой — беда <...> Все в зависимости от того, как выйдет у меня нос или глаз и т. д., а я все (как всегда) ищу и меняю» (там же, стр. 177, 178). 23 ноября (5 декабря) 1910 г. Серов с удовлетворением отмечал: «Ну, кажется, справился я наконец с портретом. Сам успокоился более или менее и завтра еду в Париж» (там же, стр. 179.— В этом издании письмо лишь отнесено к 1910 г.). Через три дня он писал: «Портрет ничего себе — не слишком хорош, но и не плох все-таки» (письмо от 26 ноября (8 декабря) 1910 г.— Там же, стр. 179).

[7] Портрет Цетлин вызвал благожелательные отклики. Рецензенты сходились на том, что это — «поэтичный портрет» и находили в нем «много хорошего» (А. Ростиславов. Выставка «Мир искусства».— «Речь», 1912, 30 января, № 29). Другой художественный критик писал: «В нем что-то более будничное, демократичное, сильное по сравнению с усталым тонким экзотизмом г-жи Рубинштейн и изяществом кн. Орловой. Мне вспоминалась почему-то женщина Ибсена» (Евгений К<урлов>. Три портрета.— «Вечерняя газета», 1911, 13 декабря, № 111). Койранский также противопоставлял портрет Цетлин портретам Рубинштейн и Орловой: «Портрет (г-жи Цетлин) в своей скромной простоте противоположен двум предыдущим <...> Два-три тона: черный, сероватый, зеленоватый. Вещь, превосходная по экономии художественных средств и внутреннему живописному спокойствию» (А<лександр> К<ойранский>. Портреты Серова. «Мир искусства».— «Утро России», 1911, 13 декабря, № 286). Эфрос на

страницах газеты «Одесские новости» заявлял: «...портрет «Г-жа Ц.», до того сильный, точно это не живопись, а скульптура, и точно это не портрет, а жанр, выражение целого типа, всей его сущности. Только Серов так умеет извлекать ее на поверхность, обнажать до дна. И, право, позирующие Серову, всегда очень рискуют. Он не только пишет лицо,— он разоблачает подноготную души» (Коль-Коль. Московская пестрядь. Герои недели.— «Одесские новости», 1910, 3 января, № 8007). С. П. Яремич считал, что в этом портрете «...вся форма в движении и дивный сияющий сиреневый тициановский тон. Стоило раз увидать эту вещь, чтобы она всегда звучала в памяти» (С. П. Яремич. Серов. Рисунки. Л., 1936, стр. 14).

[8] С декабря 1910 г. по ноябрь 1911 г. Серов отправил М. С. Цетлин двенадцать писем.


ИСКУССТВОВЕДЫ

Н. Е. ЭФРОС

Николай Ефимович Эфрос (1867—1923) — журналист, театральный критик и историк театра. Выступал под псевдонимами Али, Дант, Дилетант, Коль-Коль, Москвич, князь Мышкин, Старик, Чужой и другими.

Вскоре после окончания юридического факультета Московского университета Эфрос занялся литературной деятельностью. Вначале он сотрудничал в провинциальных газетах, где выступал с очерками о литературно-художественной жизни Москвы, а потом в московской газете «Новости дня» (с 1896 г. в течение восьми лет был ее фактическим редактором). Статьи Эфроса печатались в различных периодических изданиях 1910-х гг.: «Путь», «Русские ведомости», «Речь», «Одесские новости». Занимался Эфрос и переводами. Как он сообщает в своей автобиографии, им были переведены произведения целого ряда писателей: Ги де Мопассана, А. Додэ, П. Бурже, М. Прево, М. Метерлинка и других. В Художественном театре шла в его переводе пьеса Г. Гауптмана «Одинокие», в Малом театре — «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу («Русские ведомости. 1863—1913». Сборник статей. М., 1913, отдел II, стр. 211). Впоследствии Эфрос увлекся работой театрального критика и исследователя истории театра. По словам актрисы Н. А. Смирновой, его жены, театр занимал в жизни Эфроса «совсем особенное место»: «Он его любил с юных лет, но не просто любил, как многие за переживания, которые он дает, а хотел узнать о театре все, изучить законы его жизни. Эта любовь, это пристальное всматривание в жизнь театра сделали его театральным критиком» (Н. А. Смирнова. Воспоминания. М., 1947, стр. 9).

Вначале Эфрос писал о мастерах Малого театра. Его перу принадлежат книги: «Мария Николаевна Ермолова» (М., 1896, 1905 и 1920); «Пров Садовский» (Пб., 1920); «М. С. Щепкин» (Пб., 1920); «Александр Иванович Южин» (М., 1922).

Позже Эфрос стал страстным приверженцем и пропагандистом Московского Художественного театра. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» говорил, что имя Эфроса самым тесным образом связано для театра с именем Чехова. «На премьере «Чайки»,— писал он далее,— Н. Е. Эфрос первый бросился к рампе,

вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать. Он первый стал прославлять Чехова-драматурга, артистов и театр за коллективное создание этого спектакля. С тех пор Николай Ефимович вписался в число самых близких и интимных друзей нашего театра, отдал нам много своего любящего нежного сердца и до конца дней был неизменным другом и летописцем театра, который ему бесконечно обязан и благодарен» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1954, стр. 227). О чувстве благодарности Художественного театра к Эфросу говорил Станиславский и на вечере памяти критика 6 октября 1924 г. (см. Собрание соч. Т. 6. М., 1959, стр. 208, а также т. 8, 1961, стр. 145). На этом вечере выступали Качалов, Немирович-Данченко, Южин и другие.

В частности, Немирович-Данченко не менее сердечно отозвался об Эфросе: «Художественный театр обязан этому критику в величайшей степени, как обязан крупнейшим из своих деятелей, которые все 25 лет работают в театре... Театр обязан ему самыми большими радостями и, вероятно, утверждением любви к театру и публики в огромной степени» (там же, т. 6, стр. 412).

Искусству Художественного театра и его актерам Эфрос посвятил ряд работ: «К. С. Станиславский» (Пб., 1918); «В. И. Качалов» (Пб., 1919); «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра» (Пб., 1919); «Вишневый сад». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра» (Пб., 1919); «На дне». Пьеса М. Горького в постановке Московского Художественного театра» (М., 1923); «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра» (М.—Пг., 1923); «Московский Художественный театр. 1898—1923» (М.—Пг., 1924).

Андрей Белый, хорошо знавший Эфроса в 1905—1910 гг. по Литературно-художественному кружку и обществу «Свободная эстетика», писал о нем: «Был точно свой, Николай Ефимович Эфрос, старинный любитель театра и вдумчивый критик; меня привлекали к нему: тишина, ум и грусть; он ходил, как под бременем пошлости прессы» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 242). В другой книге своих воспоминаний, говоря об Эфросе в период революции 1905 г., Андрей Белый писал, что Эфрос — «серьезный, приятный, немного медведистый, точно сконфуженный, мягкий в «немягких» тех днях» (Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, стр. 210).

В годы Советской власти Эфрос вместе с В. Н. Пашенной и Н. А. Смирновой создал студию Малого театра (впоследствии Государственный Новый театр). В 1921—1922 гг. он редактировал журнал «Культура театра», в 1922 г. — «Театральное обозрение», руководил театральной секцией Государственной академии художественных наук.

Эфрос и Серов знали друг друга с детства, когда были учениками прогимназии, да и впоследствии, уже будучи взрослыми, они часто встречались в различных московских литературно-художественных организациях.

В частности, оба они были в 1908 г. членами Комитета по организации чествования Художественного театра в связи с десятилетием со дня его основания. Очевидно, в порядке подготовки к празднованию этого юбилея и по инициативе Эфроса Серов осенью

1908 г. исполнил карандашные портреты Станиславского, Качалова и Москвина (см. письмо Серова к Эфросу от 10 октября 1908 г.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

Публикуемые воспоминания Эфроса были напечатаны в газете «Одесские новости» в 1911 г. (26 ноября, № 8581) за подписью Коль-Коль. В этой газете Эфрос помещал в то время под тем же псевдонимом еженедельные фельетоны. Кроме того, в петербургской газете «Речь» под псевдонимом Чужой он опубликовал заметку «Кончина В. А. Серова» (1911, 23 ноября, № 322).

Московская пестрядь

Я всматриваюсь в свои детские воспоминания — и понемногу передо мною встает все отчетливее мальчик с непомерно большою, вихрастою головою, в потрепанной куртке, с короткими рукавами, из которых торчат непомерно маленькие ручки, всегда точно сердитый, резкий, держащийся как-то в стороне от остальной гимназической ватаги. Немного нескладный, или казавшийся таким от большой темно-русой головы, коренастый, смотревший на всех исподлобья.

Это был Серов. Мы учились одновременно, но в разных классах, в московской первой прогимназии. До того он побывал еще в какой-то провинциальной гимназии, но там не удержался, да недолго удержался и у нас. Кажется, он безнадежно провалился на переходных экзаменах, и больше я его в прогимназии уже не видел.

Учился он плохо, слыл у учителей лентяем и малоспособным; и наш инспектор, милейший и добрейший Алексей Гордеич, человек редкой доброты и мягкости, только напускавший на себя гнев и тогда грозно потрясавший своими длинными седыми бакенбардами,— часто обрушивался на Серова, отчитывал и грозил всеми гимназическими скорпионами[1]. Педагоги и не подозревали, что не с леностью имеют они дело, а с властным призванием, которое поглощало всего мальчика, владело всеми его мыслями и мечтами и не оставляло ему сил и досуга заниматься гимназическою мудростью. Уже тогда Серов, бравший раньше уроки у кого-то в Мюнхене, потом у Репина в Париже, был художником, только художником; кроме карандашей и красок ничего не хотел знать. От гимназических товарищей эта его страсть, его талант были скрыты,

и особым престижем или симпатией он в этой маленькой среде своих сверстников, насколько помню, не пользовался.

С тех пор, как Серов ушел из прогимназии, я долго его не встречал, встретился с ним уже тогда, когда он был признанным, большим художником, когда уже были давно известны его портреты и все прочнее слагалась его слава первого русского портретиста. Я не собираюсь писать ни биографии, ни даже некролог Валентина Александровича, я набрасываю лишь клочки случайных, разрозненных воспоминаний, и потому ничего не буду говорить о том, как дошел Серов до славы, как вырос в первоклассного художника, которым восхитился и Париж, когда, кажется, в 1900 году, появились серовские портреты в Салоне и были награждены высшею наградою[2]. И вообще не буду говорить о художнике,— но позвольте немного слов о человеке.

Угрюмый мальчик стал и угрюмым человеком. Я часто встречал его в разных собраниях больших и маленьких, проводил вместе с ним вечера,— и как редко слышал я его разговаривающим. Не я один. Говорить Серов не любил совершенно определенно, а если и говорил, то непременно отрывочными, лаконическими фразами. Мне вспоминается характерный рассказ о том, как провели вечер вместе Серов и поэт Балтрушайтис[3], также великий молчальник, которому кто-то в шутку даже прислал раз визитные карточки с строчкой под фамилией — «профессор красноречия». За два часа, что они провели за одним столиком, оба в общей сложности не произнесли и двадцати слов. И оба разошлись очень довольные. «Мы великолепно помолчали»,— рассказывал один из «собеседников»...

Даже когда Серов бывал в духе и хорошем настроении, он редко раскрывал свои губы, только как-то по особенному, очаровательно усмехался. Не раз я видел его на развеселых собраниях в артистическом кабачке «Летучей мыши», которую Серов любил, даже тратил иногда свое время на рисование плакатов-карикатур для украшения кабачка[4]. Все кругом шумит, хохочет; сыплется град острот, шуток, иной раз — довольно колких. Серов явно в духе, лицо светится улыбкою, но губы не раскрываются, он молчит упрямо, даже тогда, когда амфитрион кабачка, Балиев, усиленно вызывает его, силится втянуть в перекрестный огонь шуток и острот. К слову сказать, и в последний раз пришлось мне увидать Серова именно в такой обстановке, на том собрании «Летучей мыши», с месяц назад, в котором чествовали известного французского художника-новатора, Матисса[5], и в подвале было особенно много художников. Даже Матисс, не понимавший языка, был втянут в общую беседу,— Серов только мягко ухмылялся. А когда ему поставили прямо какой-то вопрос, он ответил однозвучно — и опять замолк. Эти мои воспоминания — не случайные. Таким молчальником помнят его все, кто знал.

Но при всем том это был человек с очень большим юмором, с редкою меткостью в речи. Вспоминаются мне несколько заседаний особой комиссии, которая была образована при нашем Литературно-художественном кружке для выработки «Записки о положении русской печати»[6]. То было в самое начало нашей короткой «весны», еще до конституции. В комиссии принимали участие писатели, публицисты, особенно деятельное участие принимал покойный В. А. Гольцев[7]; но были привлечены и музыканты, говорившие о цензурных ущемлениях музыкальных произведений, рассказывавшие, например, о запрещении исполнять какую-то симфоническую вещь Литольфа[8]; были и художники, в том числе И. С. Остроухов, сообщивший богатый материал о цензуре картин, и Валентин Александрович. Он по своему обыкновению больше молчал, прислушивался к тому, что говорилось, и не переставая зарисовывал портретики присутствовавших. К слову сказать, эти его карандашные рисуночки были почти всегда очаровательны, умели передать все существо, всю своеобразность рисуемого лица[9]. Если вы видели его карандашные наброски Станиславского и особенно Москвина (они потом были на какой-то выставке), вы знаете, как был силен Серов в этой части своего искусства, в этих шалостях своего карандаша. Карандаш он вообще очень любил, и несколько великолепнейших его вещей, в том числе портрет детей Боткина, сделаны цветными карандашами[10]. В одном частном доме мне случилось несколько лет назад видеть публике неизвестный карандашный же портрет девушки (дочери бывш<его> харьковского профессора химии Хрущова). Какое это было очарование! Среди моих воспоминаний о серовских портретах этому портрету принадлежит одно из почетных мест[11]. Да, так на том собрании Серов почти не говорил, но те несколько слов, которые он сказал, были так метки, так полны наблюдательности и вдумчивости, что стоили целых речей. «Хватать быка за рога»,— он всегда умел это делать. Если бы я хотел определить, кто впереди всего был в Серове, пожалуй, я должен был бы сказать, что даже не художник, а человек острого ума и живой совести, пытливо искавший правду жизни и остро реагировавший на всякую неправду. Недаром Лев Толстой был самым любимым писателем Серова (кстати, он его почему-то никогда не писал) и, может быть, самым любимым человеком. Серов не был меланхоликом по натуре, угрюмость в нем была только кажущаяся. Но он всегда напряженно думал, всегда все старался додумать до конца. А кто, думающий так в наших условиях, кто, не зараженный легкомыслием, может сохранить безоблачные и легкие настроения? Серов их во всяком случае не знал. То, что мимо других скользило, еле задевая, в нем глубоко затрагивало всю душу. Художники знают, например, как тяжело он принял недавний раскол в «Союзе», как вся эта история больно отразилась на нем[12]. Или другая история, со скульпторшей Голубкиной, которой, не-

смотря на ходатайство Серова, генералом Гершельманом, по должности генерал-губернатора, стоявшим во главе совета Училища живописи и ваяния, было отказано в разрешении заниматься в скульптурном классе. Всякая несправедливость терзала его, для нее были у него обнаженные нервы. Знают близкие к нему и то, как переживал он годы «весны» и революции... Он никогда, даже в вопросах политических, не шел на поводу у других, у готового мнения, у него всегда были свои, выработанные с громадною искренностью и внимательностью, был свой ясный, в бою со всеми сомнениями, добытый символ веры.

О редкой наблюдательности и прозорливости Серова говорить не приходится,— без этих способностей не стал бы он таким портретистом, потому что его портреты всегда обнажали всю подоплеку человека, которого он писал, обнажали самое характерное, срывая с этого характерного все маски и личины. И иной раз его портреты нельзя назвать иначе, как беспощадными. Напомню хотя бы портрет теперь давно покойного московского молодого миллионера и мецената, пробовавшего себя и в роли романиста, Мих. Абр. Морозова, того, который будто бы был прототипом сумбатовского Рыдлова. Серов не пожалел свою натуру, поставил все точки над i... Или хотя бы тот женский портрет (уже пожилой женщины в жемчугах и бриллиантах), который экспонировался на выставке года два назад. Это был настоящий портрет, и прекрасный, но, право, никакая карикатура не могла бы, по-моему, быть злее... И многие тогда дивились, как это дама разрешила выставить[13]...

Вы знаете, как умирал Серов, как нежданна, как быстра была его смерть. Я не стану повторять подробности его смерти. На Москву, на ее художественный и литературный мир она произвела впечатление потрясающее. Давно никакая смерть не производила такого впечатления. И как это понятно! Ведь выбыл нежданно из строя человек, который был еще очень далек от дряхлости, человек во всеоружии таланта и силы, который еще не совершил всего, что мог. Пред ним лежал долгий и славный путь; он обещал нам еще столько громадных художественных радостей. Мы опустим завтра в могилу на кладбище Донского монастыря свои самые большие художественные надежды[14]. И вместе с первоклассным художником опустим человека, к которому больше, чем к кому-нибудь, идут слова датского принца о Гамлете-отце[15]...

КОММЕНТАРИИ

[1] Алексей Гордеевич Кашкадамов (1826—1903) — известный московский педагог, член совета попечителя Московского учебного округа (Адрес-календарь разных учреждений г. Москвы на 1877 г. М., стр. 446). В 80-х гг. Кашкадамов был директором 1-й прогимназии, затем 7-й гимназии. Сестра Станиславского, вспоминая о детских годах, писала о Кашкадамове: «Очень любили мы Алексея Гордеевича Кашкадамова. Это был крупный человек с небольшими седыми бакенбардами, серыми навыкате глазами. Часто приходил к нам из гимназии во фраке с золотыми пуговицами. Он был преподавателем русского языка и русской литературы, которую действительно хорошо знал и любил. Образованный, умный, развитой человек, Алексей Гордеич был своим у нас в семье. Родители часто советывались с ним. Мы были очень дружны с его сыновьями» (З. С. Соколова. Детство и молодость К. С. Станиславского.— «Театральное наследство». К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М., 1955, стр. 368). Теплыми словами отозвался на смерть Кашкадамова его ученик В. М. Дорошевич (Без циркуляра.— «Русское слово», 1903, 9 июня, № 157).

Грабарь в статье «Кончина В. А. Серова» рассказывал: «...учеником Серов был мало прилежным, не лежала его душа к гимназической науке, и много было с ним хлопот инспектору прогимназии А. Г. Кашкадамову и учителям» («Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269).

[2] Здесь Эфрос ошибается. В 1900 г. в Париже произведения Серова экспонировались не в Салоне, а на Всемирной выставке.

[3] Юргис Казимирович Балтрушайтис (1873—1944) — поэт-символист, переводчик, после Октябрьской революции полномочный представитель Литовской республики в Москве.

С Балтрушайтисом Серов встречался в 1907—1911 гг. в обществе «Свободная эстетика».

[4] «Летучая мышь» — театр-кабаре, основанный в 1908 г. актером Художественного театра Н. Ф. Балиевым (1877—1936). Театр пользовался большой известностью среди артистической и художественной Москвы.

[5] Анри Матисс (1869—1954) — французский живописец, график, театральный художник, выдающийся представитель постимпрессионизма. Орган французской компартии «Юманите» говорит о Матиссе как о «великом художнике, который всегда откликался на самые благородные заботы своих современников и чье творчество составляет славу Франции» («L'Humanité», Paris, 1954, 5 novembre). Действительно, в 1950 г. в возрасте 81 года Матисс подписал требование о запрещении атомного оружия, а накануне Венского конгресса народов в защиту мира он вместе с Пабло Пикассо обратился с посланием к борцам за мир.

Серов и Матисс были, по-видимому, знакомы. В 1910 г. Серов сообщил, что он был тогда «очевидцем» восхищения Матисса постановкой «Шехеразады» на сцене парижского театра Grand Opéra силами дягилевской труппы (Серов. Переписка, стр. 384). Во время пребывания Матисса в Москве в конце октября — начале ноября 1911 г. газеты неизменно называли Серова среди лиц, чествовавших французского художника.

Вечер в «Летучей мыши», о котором упоминает Эфрос, состоялся в начале ноября 1911 г. На нем чествовали артистку М. М. Блюменталь-Тамарину по поводу 25-летия ее артистической деятельности. В сообщении об этом вечере говорилось: «Кого-кого только не было в «Мыши»: артисты, художники, коммерсанты — все слилось в нарядную, изящную, оживленную толпу. Конечно, множество артистов Художественного театра — Вишневский, Леонидов, Москвин, Лужский, Адашев и др., Е. В. Гельцер, Ф. А. Корш с дочерью, масса коршевцев, художники самых разнообразных направлений — Жуковский, Добужинский, Серов,— Брюсов. Приехал с Остроуховым художник Матисс» (Я. Львов. В «Летучей мыши».— «Рампа и жизнь», 1911, № 45, стр. 12).

С творчеством Матисса Серов познакомился в Париже осенью 1909 г. Тогда он писал жене: «Матисс, хотя и чувствую в нем талант и благородство — но все же радости не дает — и странно, все другое зато делается чем-то скучным — тут можно призадуматься» (Серов. Переписка, стр. 167).

В 900—910-х гг. творчество Матисса очень трудно воспринималось многими русскими художниками. Репин, например, заявлял, что Гоген и Матисс— «взбитые парижской рекламой нахальные недоучки» (И. Репин. Критикам искусства. Письмо в редакцию.— «Биржевые ведомости», 1910, 2 марта, № 11592). В 1911 г. Бенуа очень красноречиво описал, как тяжело подходил к пониманию Матисса тонкий знаток и поклонник французского искусства С. И. Щукин (Александр Бенуа. Московские впечатления.— «Речь», 1911, 4 февраля, № 34).

[6] Комиссия, о которой упоминает Эфрос, работала с 23 февраля по 2 апреля 1905 г. Она должна была составить мотивированную записку о «настоятельной необходимости полной отмены как карательной, так и предварительной цензуры по отношению ко всем произведениям печати и искусств» (Среди литераторов и художников.— «Русское слово», 1905, 23 февраля, № 52). В. А. Гольцев был председателем этой комиссии, а членами ее — «журналисты В. В. Каллаш, А. К. Дживелегов, А. А. Мануйлов; беллетристы Е. Н. Чириков и П. Д. Боборыкин; представители научной литературы М. Я. Герценштейн и К. А. Тимирязев; драматурги Вл. И. Немирович-Данченко и Н. И. Тимковский, представители театра Станиславский и Качалов, художественного творчества Серов и Остроухов и музыки — Ю. Энгель и С. Кругликов» (там же). Члены комиссии составили записки о пагубности цензуры. Серов и Остроухов представили «Записку о цензуре в области изобразительных искусств». В ней они заявляли: «В области искусств изобразительных мы находим нежелательной цензурную опеку, ее «педагогический гнет». Цензура несомненно стесняет свободу художественного творчества: имея впереди возможный запрет, художник наш часто отказывается от трактовки сюжетов, свойственных данному настроению его художественной мысли, или трактует их не со всею искренностью» (Московский Литературно-художественный кружок. На правах рукописи. М., 1905, стр. 16). Далее

в своей записке Серов и Остроухов приводили несколько фактов «для характеристики цензурной опеки последних 25 лет». Некоторое представление об умонастроении членов комиссии и Литературно-художественного кружка дает протокол общего собрания от 11 мая 1905 г., на котором обсуждался доклад комиссии. Один из выступавших, А. К. Дживелегов, утверждал, что «работы комиссии по фактам, в них содержащимся, являются превосходным агитационным средством, которым нужно пользоваться теперь же пока еще общество возбуждено и прислушивается к критике бюрократической системы. Потом будет уже поздно». Другой член кружка М. Л. Мандельштам, соглашаясь с Дживелеговым, отмечал, что брошюру с материалами комиссии «ни в коем случае не следует направлять в бюрократические учреждения, ибо это будет бесполезно. Нужно придать ей широкую гласность и тем дать обществу новый материал для борьбы с бюрократическим строем. Оратор предложил разослать брошюру в некоторые земские и городские управы, общественные организации и редакции периодических изданий» (не издано; отдел рукописей ЛБ). Это предложение и было принято и, по-видимому, проведено в жизнь, так как в петербургской газете «Слово» появилась большая статья с изложением докладов, представленных комиссией. В статье, в частности, отмечалось: «Московскому литературно-художественному кружку, имеющему в среде своих членов видных представителей науки, искусства, литературы, в начале этого года пришла интересная мысль: устами наиболее ярких представителей различных отраслей искусства рассказать и иллюстрировать примерами из нашей искалеченной действительности весь вред и скверну цензурного установления. Избранная для этой цели комиссия, под председательством В. А. Гольцева, с честью выполнила возложенную на нее задачу и нарисовала такую яркую картину цензурного произвола во всех областях человеческого творчества, что с ней было бы грешно не познакомить читателей <...> О цензурной опеке в области искусств изобразительных доклад представили И. Остроухов и В. Серов, ярко показав, как цензура стесняет свободу самого художественного творчества» (О. Р. Цензура перед судом представителей искусства.— «Слово», 1905, 24 сентября, № 265).

[7] Виктор Александрович Гольцев (1850—1906) — критик и публицист, редактор (с 1885 г.) и издатель (с 1905 г.) журнала «Русская мысль»; один из ведущих сотрудников либеральных «Русских ведомостей». Одно время он был профессором Московского университета, из которого был удален за неблагонадежность. Немирович-Данченко вспоминал о нем: «Я как сейчас вижу перед собой на каком-нибудь банкете Гольцева. Он до конца жизни остался честнейшим человеком и преданнейшим прогрессу журналистом» (Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1938, стр. 12).

[8] Анри Шарль Литольф (1818—1891) — французский композитор, пианист, дирижер. Речь идет о концертной увертюре «Робеспьер», в которой были использованы напевы французских революционных песен. С. Н. Кругликов, указывая в своей записке, что «музыка не в стороне от цензурных забот» в качестве одного из многочисленных примеров ссылался на факт запрещения этой увертюры петербургским градоначальником Ф. Ф. Треповым (Московский Литературно-художественный кружок. На правах рукописи. М., 1905, стр. 21).

[9] Известны наброски Серова с Гольцева, Станиславского и Тимирязева, исполненные на одном листе (ГТГ). Наброски эти обычно относили к 1900-м гг. (например, см.: Валентин Александрович Серов. Выставка. Составитель каталога Н. В. Власов. М., 1953, табл. 23). Между тем, можно более точно указать, когда они были исполнены: март-апрель 1905 г.— это единственное время, когда Серов мог их видеть всех троих вместе, то есть во время работы указанной комиссии. Другие исполненные тогда же наброски, о существовании которых можно заключить из слов Эфроса, до нашего времени не дошли.

[10] Речь идет о двойном портрете, выполненном Серовым в 1900 г.,— Александры Сергеевны Боткиной (р. в 1891 г.), в замужестве Хохловой, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Государственного института кинематографии, и Анастасии Сергеевны Боткиной (1892—1942) в замужестве Нотгафт.

По словам Грабаря, Серов «бесконечно долго и любовно» работал над этим портретом, «сделав один из своих самых совершенных рисунков» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 278). Ныне портрет в ГТГ.

[11] Портрет Нины Хрущовой (пастель, 1903 г.) находится в ГТГ.

[12] О расколе в «Союзе русских художников» в 1910 г. см. т. 2 настоящего изд., стр. 14, 15, прим. 9, стр. 21.

[13] Речь, по-видимому, идет о портрете Евдокии Сергеевны Морозовой, жены известного коллекционера И. А. Морозова, ранее — кафешантанной певицы.

Портрет Е. С. Морозовой, выполненный Серовым в 1908 г., экспонировался на шестой выставке «Союза русских художников» в 1908—1909 гг., рядом с портретами А. П. Ленского, А. И. Южина и М. Н. Акимовой. Художественный критик П. Д. Эттингер из выставленных Серовым работ выделял женские портреты, находя в них «очень много живописного мастерства и тонкой экспрессии» (Художественные выставки.— «Русские ведомости», 1909, 8 января, № 5). Ныне портрет находится в ГТГ.

[14] В 1939 г. могила Серова была перенесена на Новодевичье кладбище.

[15] По-видимому, Эфрос имеет в виду следующие слова Гамлета о своем отце:

Поистине такое сочетанье,
Где каждый бог вдавил свою печать,
Чтоб дать вселенной образ человека.

(«Гамлет», акт III, сцена IV.— Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений. Т. 6. М., 1960, стр. 96).

При известии о смерти Серова Эфрос больше думал о потере человека, чем художника: «Какой кристальной нравственной чистоты был этот человек, какой суровой строгости к себе и какой великой чуткости, инстинно рыцарская душа...» (Чужой <Н. Е. Эфрос>. Кончина В. А. Серова.— «Речь», 1911, 23 ноября, № 322).

В. В. СТАСОВ

Выдающийся художественный критик-публицист Владимир Васильевич Стасов (1824—1906) и отец В. А. Серова находились в течение десятилетий в особых отношениях.

Вначале, когда юные Стасов и А. Н. Серов учились в конце 30-х годов прошлого века в Училище правоведения, они были дружны между собою. О своем однокашнике Стасов писал впоследствии: «...Серов (Александр), мой не только товарищ, единомышленник, мой — вместе и ученик и учитель, и предмет восхищения, и предмет насмешек, приставаний, порицаний и наставлений. Я тогда воображал, что из него выйдет кто-то великий, музыкант, живописец, писатель — что угодно...» (письмо к В. Д. Комаровой от 10 августа 1906 г.— Стасов. Т. 3. Ч. 2, стр. 323). Спустя двадцать два года после поступления в Училище правоведения, их дружба оборвалась, наступил разрыв, перешедший во взаимную вражду, которая длилась до конца жизни композитора. Ранящие самолюбие резкости, полемические преувеличения и необоснованные нападки открыто высказывались Серовым и Стасовым с необыкновенной силой и энергией, на которую были способны их экспансивные натуры. Память Репина сохранила, например, такую реплику Серова: «Стасов превосходный критик музыки между скульпторами и скульптуры между музыкантами» (Репин. Переписка со Стасовым, т. 3, стр. 168). Некоторые из биографов Серова и Стасова указывают, что в разрыве между ними повинны личные отношения любимой сестры композитора — С. Н. Серовой и Стасова, закончившиеся трагично. Истинные причины расхождения до настоящего времени неясны. Не ясно это было и В. А. Серову, который писал музыковеду Н. Ф. Финдейзену в июле 1905 г.: «Непонятным является расторжение столь долгой и великолепной дружбы В. В. Стасова с Александром Николаевичем <...> Для матушки моей и для меня это тайна до сих пор» (не издано; отдел рукописей ГПБ). В наши дни была высказана мысль о том, что расхождение между ними это — «спор двух представителей одного идейно-творческого направления» (Г. Н. Хубов. Александр Серов, воинствующий реалист.— А. Н. Серов. Избранные статьи в 2-х томах. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 26). Но такое соображение не объясняет, конечно, причин взаимной глубокой вражды.

Отзвуки этой ссоры невольно перенеслись на отношения, которые сложились у Стасова со вдовой его бывшего друга и его сыном. Вот что сообщала В. С. Серова Н. Ф. Финдейзену 31 мая 1891 г. о совместной работе со Стасовым при подготовке к изданию сочинений мужа: «Работала бок о бок с его <Серова> врагом, несмотря на его высокомерное отношение ко мне». И далее: «Я Стасову больше не могу руки протянуть — он мне противен» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

Естественно, что молодой Серов, воспитанный на любовном отношении к памяти и творческому наследию отца, испытывал некоторую настороженность и неприязнь к Стасову. В 1880 г. он, например, не принял участия в исполнении заказа, поступившего от Стасова (см. т. 2 настоящего изд., стр. 373).

Спустя десять лет, в 1890 г. по поводу слов Стасова о портрете А. Н. Серова заметил: «Опасения мамы сбылись, именно Стасов, никто другой, пишет о портрете» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Как бы то ни было, именно Стасов сделал следующий шаг к установлению с Серовым лучших отношений, предложив ему исполнить портреты В. Г. Шварца и А. Ф. Бычкова. В этом обращении Стасова к художнику имеются такие строки: «...мне кажется, если Вы только не убавите пара, Вы скоро станете совершенно наравне с самыми первыми нашими портретистами, а кто знает — может и перегоните их даже! Честь Вам и слава, и дай Вам бог еще более сил и развития» (письмо от 18 марта 1894 г.— Сборник «Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 159). Ответ Серова Стасову неизвестен, но заказ не был исполнен. В конце того же 1894 г. Стасов вновь обратился к Серову: «Мне захотелось написать Вам сегодня потому, что Вы опять привели меня в великое восхищение. На днях я был у Н. С. Лескова, и он мне показал фотографию с его портрета, написанного Вами. Я был поражен — до того тут натуры и правды много — глаза просто смотрят, как живые. И я еще новый раз подумал, что Вам предстоит быть крупным русским портретистом, кто знает — может быть даже, однажды, первым из всех их» (письмо от 27 сентября 1894 г.— Там же, стр. 161). В ответном письме от 5 октября 1894 г. Серов сдержанно благодарил Стасова: «Рад я очень, что работы мои Вам нравятся» (там же, стр. 162). Далее там же Серов выразил недоумение, почему Стасов «клеймит» Академию художеств, обновленную приходом в нее передвижников. Это было первое расхождение, возникшее между ними на почве искусства. В конце 90-х гг. Серов и Стасов все более отдаляются друг от друга и оказываются во враждующих художественных лагерях (см. т. 2 настоящего изд., письма 9, 10 и 13, стр. 377—379).

А вот как отозвался Серов о Стасове в начале 900-х гг. в письме в редакцию «Русского слова», в котором протестовал против приписанного ему заявления, что Стасов — «глубокий знаток искусства»: «Глубоким знатоком искусства В. Стасова назвать я не мог. Указал я на него, как на критика, не случайного, а истинного, в смысле искренности и горячности, с которыми он относился к искусству (русскому в особенности) за всю свою жизнь» (1903, 9 января, № 9.— Кстати, в своем письме в редакцию Серов ни словом не выразил недовольства в том, что эта же газета с его слов назвала А. Н. Бенуа «несомненно серьезным критиком».— Там же, 6 января, № 6). Такой несколько обескураживающий отзыв ничуть не помешал Стасову

высказать Серову свое большое восхищение перед мужественным поступком Серова — выходом из Академии художеств в связи с расстрелами 9 января 1905 г. (первую часть письма Стасова см. т. 1 настоящего изд., прим. 62, стр. 83; вторую — т. 1 настоящего изд., прим. 13, стр. 203). Спустя полтора года Стасов умер, и художник, по предложению Репина, дал один из своих этюдов на лотерею, организованную для сбора средств на памятник Стасову (письмо И. Я. Гинцбурга к Л. М. Антокольскому от 8 сентября 1907 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

Высказывания Стасова о Серове и его произведениях извлечены из писем и статей Стасова. Незначительные упоминания о Серове и его работах в подборку не включены.

Статьи и письма разных лет

1. СТАСОВ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

13 февраля 1880 г. Петербург

Многоуважаемый Павел Михайлович,

прибегаю к Вам с превеликой просьбой: прострите мне руку помощи! Надеюсь, что Вы со всегдашнею обязательностью сделаете, что от Вас будет зависеть — а дело для меня очень важное[1]. Оно состоит в том, чтобы Вы испросили для меня от А. И. Хлудова[2] позволения срисовать некоторые «заглавные буквы и заставки» из его сербских рукописей (быв. коллекция Гильфердинга)[3].

Контуры этих заглавных букв и заставок уже у меня здесь есть — от нашего вице-директора, тайного советника А. Ф. Бычкова[4]. Но мне бы требовалось только нанести на эти контуры краски, а для этого, конечно, надо видеть подлинные рисунки.

И если г. Хлудов позволит, то к нему в дом придут, на несколько раз, два юноши: молодой Серов и молодой Васнецов (рекомендованные мне Репиным) и в несколько утр нанесут на мои контуры — краски, со всевозможною аккуратностью[5] <...>

Отдел рукописей ГТГ.

2. ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА И ЕЕ КРИТИКИ

...И прежде всего, я радуюсь на новоприбылых талантливых художников[6]. Их двое: один явился с маленькой картинкой из вседневной жизни, другой — с большим портретом во весь рост. Первый — это молодой, впервые являющийся в публику, прямо со школьной скамьи, художник Богданов-Бельский[7] <...>

Другой новый художник, Валентин Серов, одно время ученик Академии художеств, а потом ученик Репина[8]. Слухи о его даровании довольно давно ходили у нас здесь, но только он ничего не выставлял[9]. Он нынче выступил с портретом своего отца, автора «Юдифи» и «Вражьей силы». Наши проницательные критики не обратили на него ровно никакого внимания[10], но кто рассматривает картины попристальнее их, сразу заметит, что отцовский портрет вышел у молодого Серова истинно превосходною и сильно примечательною вещью. Теперь, покуда, мудрено сказать, выйдет ли впоследствии из Серова колорист, его красками теперь нельзя еще быть довольным, они мутны, серы и монотонны; но способность схватывать натуру человека, целую фигуру, внутреннее выражение — присутствует у него уже и теперь в высоко замечательной степени, и если не исторический живописец, то по крайней мере отличный портретист выйдет из него — несомненно. Теперь уже мало, кажется, осталось в живых людей, которые собственными глазами знали и видали Серова-композитора. Он умер целых 20 лет тому назад. Но я один из числа этих немногих; я долго был с ним в самых близких отношениях (хотя мы впоследствии совершенно разошлись) и могу свидетельствовать, что сходство в портрете — поразительное. Тут схвачена вся натура, все привычки, вся поза и ухватки Александра Серова, его манера стоять у своей рабочей конторки, его манера смотреть, думать, писать; тут передана вся его немножно вялая, немножко развалистая и отяжелевшая осанка, его маленькие и коротенькие ножки, опершиеся одна на другую, его небрежная пушистая прическа, его рассеянный, немного блуждающий, но умный и поэтический взгляд, его немного страдальческое выражение лица. Право, я вижу на этом портрете Серова точно живого, и невольно переношусь в далекие, давно вместе с Серовым прожитые годы. Тщательно восстановленная и превосходно переданная на полотне обстановка того отцовского кабинета, в собственном доме на Лиговке, где всю свою молодость прожил Александр Серов, старинные книжные шкафы, диванчик, шандалы, бюсты, старинные книги — все это выполнено превосходно и необыкновенно верно, живо переносит в тогдашнее время. Все будущие люди, кого будет интересовать Серов, могут смело верить этому портрету: они тут ни в чем не ошибутся. Как хорошо, что Валентин Серов оказался даровитым художником. Не будь его, так никогда, конечно, и не было бы

верного до поразительности портрета его отца. Были бы, вероятно, все только выдумки и фантазии. Теперь же — другое дело. И портрет этот тем более меня поражает, тем более радует за нового нашего художника, что Валентину Серову было всего 7 лет, когда умер его отец[11]. Одной памяти мало, чтобы схватить и восстановить все исчезнувшее — с такою правдой и силой. Тут надо еще много таланта. И потому-то я ожидаю от Валентина Серова — многого, очень многого впереди. Пускай никто не заметил у нас значительности первого его шага, чего лучшего и ждать от поверхностных и невежественных вертопрахов. А он все-таки наверное скоро сделает много других, еще более значительных шагов[12].

«Северный вестник», 1890, № 3, отдел II, стр. 87, 88.

3. ЗАМЕТКИ О 24-й ВЫСТАВКЕ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

...Серов, все идущий в гору и уже начинающий достигать совершенства, представил <...> замечательно изящную молодую женщину, с несколько восточным типом. Судя по взгляду, выражению, всей внешней обстановке вокруг нее, она предана науке, знанию, она любит и умеет серьезно заниматься делом и посвящает ему свою жизнь. Серов умеет талантом выражать все это, всю истинную натуру и характер человека[13].

«Новости и биржевая газета», 1896, 1 марта, № 60.

4. СТАСОВ — Д. В. СТАСОВУ

25 июня 1897 г. СПб.

...Вчера я получил письмо от Кругликова[14], который говорит, что на Мамонтовском театре хотят ставить «Хованщину» и «Садко», невзирая ни на какие траты. Исполнители главные: Цветкова (говорят — превосходная!)[15] и Шаляпин (оригинальный талант), а в декорациях и костюмах участвуют Васнецов, Серов, Поленов, Коровин и др. — а меня просят давать указания. Конечно, я тотчас отвечал, что радехонек[16].<...>

Стасов. Т. 3, ч. 1, стр. 169.

5. СТАСОВ — Д. В. СТАСОВУ

17 января 1898 г. СПб.

...сегодня, в «Новом времени», подлейшая статья Кравченки про выставку в Соляном городке (Серов, Врубель, Коровин, Сомов, Аполли-

нарий Васнецов, Эдельфельд и т. д.) — и я боюсь, что мне необходимо опять отвечать!![17]

Стасов. Т. 3. Ч. I, стр. 206.

6. СТАСОВ — Е. Д. ПОЛЕНОВОЙ

31 мая/12 июня 1898 г. Франкфурт

...И что меня поражало на этой выставке[18], это, что Серов, такой талантливый, но не рассуждающий и не способный ни к какому творчеству, а только к портретам, иногда блестящим,— тоже примкнул к безмозглым и бездарным Бакстам, Сомовым, Бенуа и другим[19] <...>

Поленовы, стр. 581.

7. СТАСОВ — Д. В. СТАСОВУ

22 ноября 1898 г. <Петербург>

...Тотчас после твоего ухода я прочитал в «Kunst für Alle», и оказалось, что Философов и декаденты напрасно стараются уверить, что это похвалы тут их выставке в Мюнхене! Напрасно, напрасно! Кого тут из русских хвалят? Только Серова да Левитана и кое-кого еще, а они вовсе не декаденты (хотя вон Владимир Маковский называет Левитана свихнувшимся теперь немного на декадентский лад); и Серова, и Левитана мы и сами все — очень хвалим <...>[20]

Стасов. Т. 3. Ч. I, стр. 267.

8. ПОДВОРЬЕ ПРОКАЖЕННЫХ

...На нынешней «международной» выставке <...> русское искусство не играло, конечно, хоть сколько-нибудь значительной роли. Ведь тут присутствовали, почти повально, все только картины одних русских декадентов <...>

Есть, правда, на выставке, по какой-то странности, несколько произведений русских художников, не-декадентов, и потому их надо выделить в особую группу. Это: Репин, Серов и Левитан. Но на этот раз картины этих замечательных русских художников — одни недостаточны, другие неудовлетворительны, и потому я считаю за лучшее о них промолчать...[21]

«Новости и биржевая газета», 1899, 8 февраля, № 39.

9. СТАСОВ — Е. М. БЕМ[22]

5 августа 1900 г. Парголово

...А наши декаденты все в гору идут — вот-то притча!! На днях Серов расхвастался одному общему знакомому: «А что, говорил он, ведь это наша теперь взяла! В Париже все *нам* надавали наград, а не прежним. Вон — Владимиру Маковскому, да и другим, никак бронзовые медали хотели надавать!..»[23] <...> Серов (в октябре) вступает в Академию вместо Репина и даже получает его квартиру[24], а Репина, прежнего учителя и приятеля, он нынче и в грош не ставит[25]; все царские портреты и статуи дают нынче делать все только Серову и Трубецкому[26]; все другие — к черту. Каково все это?! Печально, печально, печально. Увидимся осенью — поговорим обо всем <...>

В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 190.

10. СТАСОВ — Е. М. БЕМ

13 авг<уста> 1900 г. Петербург

...Вы считаете Серова «гордым» человеком; я тоже думаю, что он человек талантливый, но *ограниченный*, неразвитой, и необразованный, и неспособный писать даже письмо <...>

В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 191.

11. ДЕКАДЕНТЫ В АКАДЕМИИ

...Самое скверное в декадентском деле то, что эта компания очень часто пачкает и марает совращенных ею, и стягивает их с высоты в болото, а там их скоро и совсем засосет. Перед глазами у нас есть-таки примеров довольно <...>

Серов, этот высокозамечательный, по натуре портретист, вот который уже год является все менее и менее прежним. Его портреты последних годов — как будто, провозглашают начинающееся падение. Все это ужасно и способно привести в отчаяние. А вольно им всем было идти на декадентский шабаш!

<...> Самую большую противоположность Коровину представляет, наоборот, Серов. Ему ничего нельзя и не следует сочинять, он к какому

бы то ни было сочинению совершенно неспособен и неумел. Ему надо, чтобы человек стоял перед ним, а чтобы он его рассматривал и изучал. И тут он проявит большой талант, красоту, правду и способность. Но задайте ему сочинить что бы то ни было, и он сейчас пойдет ко дну. Например, ему нынче заказали представить для иллюстрированного издания «Выезд цесаревны Елизаветы Петровны и Петра II на охоту». Ну, что же тут хорошего вышло? Да ровно ничего. Какая-то сумятица, сумбур линий и фигур, мало даже красивости тонов. Мне кажется, такую задачу ему вовсе не следовало задавать, а ему — принимать[27].

<...> У Серова есть, по крайней мере, очень недурной портрет государя императора. Это — лучшая вещь на выставке. Голова хорошо написана. Но другие вещи Серова — ах, боже, что это такое! Особливо портрет дамы в желтом платье — вот уже ни на что не похоже! Руки — прегадко нарисованы, поза — декадентская, общий тон — черно-желтый, отталкивающий. Можно ли такие вещи выставлять?[28]

«Новости и биржевая газета», 1901, 2 февраля, № 33.

12. СТАСОВ — М. М. АНТОКОЛЬСКОМУ

6 марта 1902 г. <Петербург>

...В декадентстве произошел раскол: многие возмущены деспотизмом и диктаторством Дягилева и отделились от него и образовали новое художественное общество в Москве: Общество 36 художников. Но некоторые, в том числе Серов, остаются верны своему барину Дягилеву <...>

Репин. Переписка со Стасовым, т. 3, стр. 208.

13. ВЫСТАВКИ. IV. ДВЕ ДЕКАДЕНТСКИЕ ВЫСТАВКИ

...Иллюстрация Серова к «Охоте Петра I» играла на нынешней выставке довольно значительную роль. Она маленькая, очень маленькая, но хоть немного восстановляет репутацию Серова. Репутация эта в последнее время несколько пошатнулась—от тлетворного сообщества с декадентством. Нельзя безнаказанно проводить много времени среди грязи и вони. Всегда что-нибудь к тебе да пристанет. Нынешние портреты Серова (кроме, может быть, портрета М. А. Морозова, кругленького, веселенького, красненького, бодренького) потеряли много, очень много, в сравнении с прежними, еще недавними, подобного же склада и содержания[29]. Прежней жизни, правды, непосредственности нет уже

как-то в нынешних. И краски, и сочетания их уже не прежние. Но маленькая сценка «Охоты» немножко заступается за прежнего Серова (хотя ни к каким сценам и изображениям жизни он, вообще, почти неспособен: творчество, фантазия, создавание — чужды ему). В нынешней сценке довольно выразительны поза и фигура Петра, движение упавшего с коня стремянного и т. д.).

«Новости и биржевая газета», 1903, 25 апреля, № 112.

14. НАШИ НЫНЕШНИЕ ДЕКАДЕНТЫ

...Среди всей этой массы странных или безумных картин едва ли не единственным светлым исключением являются произведения Серова. Этот человек — настоящий, верный и справедливый талант, и можно только новый раз подивиться, как он держится и существует среди чумного сектантского задворка русских декадентов. Как он среди них не задыхается от недостатка чистого, свежего воздуха? К несчастью, приходится признаться самому себе, что и его талантливых произведений коснулась тлетворная среда. Портрет Шаляпина, во весь рост, карандашом — хорош, но передает великого талантливого художника далеко не вполне. Вся фигура слишком длинна, ноги представлены неверно, ступни слишком огромны, поза вообще какая-то кривая, голова мала и как-то ненатурально поставлена на плечах, лицо похоже, но далеко не вполне, выражение какое-то кислое. Этому портрету далеко до многих прежних портретов Серова. Зато портрет актрисы Федотовой — истинный chef d'oeuvre, по изображению лица, и особенно глаз, совершенно живых и глядящих. К сожалению, платье и руки мало написаны. И все-таки, это самая замечательная вещь всей выставки. Что значит настоящий, свежий, не исковерканный талант![30]

«Страна», 1906, 25 марта, № 30.

15. ИСКУССТВО В XIX ВЕКЕ. ЖИВОПИСЬ

...В числе новейших портретистов есть довольно много очень хороших (Браз, Бакст и др.). Между ними самый выдающийся и талантливый — Серов, бывший в юношестве учеником Репина <...> молодой художник овладел сильным, живописным и живым колоритом, который придал великую прелесть всем его превосходным портретам. Лучшим и совершеннейшим из всех является, по моему мнению, искренно-наивный, простой, задушевный портрет молодой девицы, Мамонтовой (сидящей у стола); затем, блестящий, в конногвардейских сияющих золотых ла-

тах, портрет великого князя Павла Александровича; чудный портрет Римского-Корсакова, углубленного в партитуру; необыкновенно характерный и выразительный портрет знаменитого нашего пейзажиста Левитана; портрет молодой женщины в комнате среди цветов и книг; г-жи М. Я. Л<ьвовой>; грациозный портрет двух мальчиков, стоящих у забора, и другие. Превосходен также, по жизненности, грудной портрет императора Николая II. Но у портретов этих, столько талантливых и интересных, иногда недостает душевной характеристики, и все ограничивается превосходно схваченным внешним обликом. Значительных картин и композиций Серов не писал. Между его пробами по этой части есть, однако же, довольно интересные наброски: «Деревня», «Императрица Елизавета на охоте».

В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. 4, СПб., 1906, стр. 225.

КОММЕНТАРИИ

[1] Это сообщение является откликом на письмо Репина к Стасову от 9 февраля 1880 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 47).

[2] Алексей Иванович Хлудов (1818—1882) — один из основателей и владельцев Кренгольмской мануфактуры, собиратель древнерусских книг и рукописей.

[3] Александр Федорович Гильфердинг (1831—1872) — славист, собиратель и исследователь русских былин.

[4] Афанасий Федорович Бычков (1818—1899) — библиограф, директор Публичной библиотеки в 1882—1899 гг.

Много лет спустя Стасов спрашивал Серова: «...согласились ли бы Вы написать, для Публичной Библиотеки, портрет нынешнего ее директора, А. Ф. Бычкова, который положено повесить в одной из зал? Этот портрет должен быть поколенный, как все предыдущие портреты наших директоров. Но только я опасаюсь, что это дело у нас не выгорит: может быть Ваш гонорар будет значителен, а в Библиотечной складчине сбора, покуда, не очень много» (письмо от 18 марта 1894 г.— «Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 160).

Не известно, существует ли ответ Серова, но портрет Бычкова он не писал.

[5] 14 марта 1880 г. Репин уведомлял Стасова: «Завтра Аполлинарий Михайлович Васнецов везет Вам Ваш заказ, исполненный безукоризненно; почти весь: Хлудовские

все сделаны <...> Делает он совершенно добросовестно и верно, с любовью и пониманием. Вы ему заплатите что следует, он человек бедный» (Репин. Переписка со Стасовым, т. 2, стр. 52). Репин не упоминает о Серове не случайно. В книге «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» среди лиц, копировавших «с оригинальных рисунков рукописей», Стасов также указывает лишь А. Васнецова (СПб., 1887, стр. 78). Таким образом, Серов, без сомнения, уклонился от заказа, хотя в то время его материальное положение было не блестящим.

[6] Речь идет о XVIII передвижной выставке, состоявшейся в 1890 г. Это была первая выставка ТПХВ, в которой участвовал Серов.

[7] Николай Петрович Богданов-Бельский (1868—1943) — живописец. После 1917 г. эмигрировал.

[8] Стасов допускает некоторые неточности. Серов стал учеником Репина с девяти лет и продолжал им оставаться даже тогда, когда занимался в Академии.

[9] Здесь Стасов вновь не точен. Еще ранее XVIII передвижной выставки, на VIII и IX периодических выставках МОЛХ в 1888—1890 гг. экспонировалось шесть произведений Серова: «Этюд девушки» («Девушка, освещенная солнцем»), «Сумерки» («Пруд»), портреты П. И. Бларамберга, В. Мамонтовой («Девочка с персиками»), М. Ф. Якунчиковой, копия Веласкеса.

[10] Еще одна неточность. Прежде чем Стасов отметил портрет А. Н. Серова, в печати о нем уже появилось три отзыва: Н. Михайловский. Письма о разных разностях.—«Русские ведомости», 1890, 28 февраля, № 57; Нервный поэт <В. П. Платонов>. На передвижной выставке.— «Петербургский листок», 1890, 15 февраля, № 44; «С.-Петербургские ведомости», 1890, 18 февраля, №48 (упомянутые статьи см. в изд.: Серова, стр. 180).

[11] В год смерти отца Серову было шесть лет.

[12] Впоследствии в письмах к самому Серову от 18 марта и 27 сентября 1894 г. Стасов дважды повторял свою оценку этого портрета. В последнем из них он писал: «...мне все ужасно и до сих пор хочется добыть как-нибудь портрет Вашего отца, во весь рост, первую Вашу работу, кажется (разумеется, в виде фотографии желал бы я ее). Такой tour de force* — написать портрет человека, которого Вы видели только будучи 7-и лет и написать до того верно и похоже (хотя еще плохими красками!) кто так написал?» («Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 161).

[13] Этот отзыв Стасова относится к портрету М. Я. Львовой, урожденной Симонович, исполненному в 1895 г. (частное собрание, Париж). То был второй портрет М. Я. Симонович-Львовой кисти Серова. Первый известен под названием «Девушка, освещенная солнцем» (о нем см. т. 2 настоящего изд., стр. 250—253).

Портрет Львовой обратил на себя внимание. А. Р. Кугель, признаваясь, что он

* подвиг *(франц.)*.

«простоял очень долго» перед этим произведением Серова, писал: «Какое милое, прелестное лицо! Какие чудесные золотистые волосы! И как хорошо, что в этом лице есть неправильности! Это хорошо и в то же время грешно — настоящий синтез идеала и жизни, физиологических корней и психологических цветов!» (Квидам <А. Р. Кугель>. Петербург.— «Новости дня», 1896, 24 февраля, № 4566). Другой рецензент отметил, что портрет «весьма оригинален»: «он как будто написан одной краской и одним взмахом кисти, а между тем есть в нем что-то такое, что влечет вас к себе и глубоко запечатлевается в вашей памяти» (Г. К. 24-я передвижная выставка.— «Неделя», 1896, 3 марта, № 9). Грабарь, сравнивая портрет Львовой с работой Серова «Летом», писал, что он «тоньше и деликатнее по тону» и «прямо выхвачен из жизни; так тонко передана нежность кожи, так прочувствован воздух, окутавший эту стройную фигурку» (Гр<абарь>. XXIV передвижная выставка.— «Нива», 1896, № 15, стр. 350). Работы Серова, показанные на этой выставке, возбудили общий интерес, что можно понять из рецензии неизвестного критика: «Портретов на передвижной выставке очень немного, но есть весьма удачные; к таковым следует отнести портреты молодого даровитого г. Серова, который отличается очень строгим рисунком и приятным письмом. В художественных кружках предрекают молодому художнику блестящую будущность и, кажется, теперь уже готовы титуловать его чуть ли не гением; мы воздержимся, однако, от такого преждевременного и чересчур скороспелого вывода» (Любитель искусства. На выставках.— «Наблюдатель», 1896, № 6, стр. 194, 195).

[14] Семен Николаевич Кругликов (1851—1910) — музыкальный критик.

[15] Елена Яковлевна Цветкова (1872—1929) — артистка Московской Частной оперы.

[16] О постановке «Садко» см. т. 2 настоящего изд., стр. 278, и прим. 2, стр. 283.

[17] Дата на письме проставлена Стасовым ошибочно, так как статья Н. И. Кравченко «Выставка русских и финляндских художников в зале Музея барона Штиглица» была напечатана в «Новом времени» 18 января 1898 г. Влиятельный критик писал: «Мне кажется, что каждый из публики, знакомый с русским искусством и посетивший выставку в музее Штиглица, невольно остановится перед произведениями В. Серова, К. Коровина, Ап. Васнецова и Л. Пастернака. Остановившись, он невольно задается вопросом: почему эти художники выставили здесь столько хороших вещей, когда через месяц должна открыться выставка Товарищества передвижных выставок, где они до сих пор выставляли и где даже некоторые из них состоят членами. Что это значит? Неужели же они порвали сношения с передвижниками и ищут себе другого пристанища, или здесь они выставили излишек своего творчества, всякую мелочь, незаслуживающую быть на большой, хорошей выставке? Но ведь достаточно поглядеть на прекрасный портрет великого князя Павла Александровича, написанного В. Серовым на воздухе, со вкусом и мастерством первоклассного художника, чтобы убедиться, что подобный вывод здесь не у места. И этот портрет, и другие два — его же, как и очень хороший этюд волов, точно так же, как и некоторые из этюдов К. Коровина или мотивы для постановки «Хованщина» Аполлинария Васнецова,— все это художественные вещи, а не мастерские нашлепки расходившегося художника, привыкшего к обожанию каждого

им замазанного куска холста. Эти произведения — работа художников бесспорно талантливых, вещи несомненно интересные. Ни Серов, ни К. Коровин, ни Ап. Васнецов, насколько мне известно, еще не думают уходить с передвижной, но очевидно, им там тесно. С каждым годом, с каждой выставкой им приходится убеждаться, что на эти выставки их принимают, но могут и не принять, что это не есть собрание картин, написанных художниками непосредственно под влиянием полученного ими впечатления, без всякой задней мысли угодить известному кругу публики,— нет, эти выставки должны как бы продолжать проводить те идеи, тот взгляд на искусство, которые были у наших лучших художников двадцать пять лет тому назад. Время идет, вместе с людьми и художниками стареют и идеи, они изнашиваются, а под влиянием всей окружающей нас жизни, каждый день влагающий в наш разум что-нибудь новое, еще неведомое,— изменяются и взгляды на искусство <...> Все хорошо в свое время, и все хорошее, если оно будет бесконечно одно и то же — надоест. Задача передвижников, постоянно в своих картинах бивших по расстроенным нервам зрителя и тем доводивших его до полного экстаза, в свое время сделала дело, но теперь вся эта тенденция уже отжила свой век и кажется наивной, а подчас и смешной. Среди молодых художников теперь очень мало таких, которые гонялись бы за кричащим сюжетом. Они не смотрят на живопись с точки зрения романиста или историка, они глядят на нее не как на средство, а как на искусство, как на нечто такое, что может существовать само собой, своими задачами. Я знаю, что найдется много несогласных с таким взглядом на искусство, но об этом уже говорили очень много раз, и не о том речь, «что хорошо» и «что дурно». Я говорю только о том, что такое направление существует и что почти все наиболее талантливые молодые художники охвачены этим движением. И вот, от того, что сталкиваются два таких противоположных взгляда, начинается борьба,— борьба, по-видимому, неравная, но все-таки нетрудно угадать, что не сегодня, так завтра осилят те, которые как будто слабее. За старым поколением остались права, положение, они, как осаждаемые, сбились в тесную кучу, крепко держатся друг за друга, но сила молодых художников, все еще не могущих прийти к сознанию необходимости сплотиться, растет с каждым годом, они крепнут и все громче и громче раздается их глухой рокот. Недовольство «стариками» на передвижной народилось уже давно: то было Репин вышел из состава членов товарищества, то выходил было Ендогуров, потом ушел Холодовский, наконец, перед нами вышеописанный немой, но очень сильный по мимике протест В. Серова, К. Коровина, Ап. Васнецова и др. Они ищут опоры и, кажется, нашли ее; они надеются, да, вероятно, и воочию увидят, что нет надобности выставлять на передвижной выставке для того, чтобы публика ходила смотреть на их картины. Если не будет г. Дягилева, будет кто-нибудь другой, быть может, их же товарищ художник или, наконец, они сами <...> Помимо вполне хороших вещей, как, например, работы уже названных художников, а также В. Пурвита, Александра Бенуа, Рябушкина, здесь много такого, что едва ли можно было бы видеть на всякой другой выставке. Это именно те произведения, в которых сказывается художник больше всего,— это его этюды, в которых сразу видно то, что остановило его внимание. Посмотрите этюды К. Коровина, где он так мастерски схватил эффект освещенных газом парижских бульваров или сумеречное освещение в одном из важных французских портов, обратите внимание на

акварельный этюдик В. Серова «В горах», где так чудно передан мотив гор, с которых сползают тучи, закрывая вдали стоящий аул, стада овец и где так правдива группа пешего и конного горца, привыкших ко все этим эффектам и спокойно говорящих о своих маленьких делах. Разве такие не законченные вещи найдут себе место на какой-нибудь выставке,— конечно, если только их автор не один из заправил? Поставят на оборотной стороне ее рамы красный крест и пойдут искать тех прилизанных холстиков, от которых всегда так сильно веет бездарностью» (Н. Кравченко. Выставка русских и финляндских художников в зале Музея барона Штиглица.— «Новое время», 1898, 18 января, № 7864).

[18] О выставке русских и финляндских художников в 1898 г. см. т. 1 настоящего изд., стр. 390; т. 2 настоящего изд., стр. 69, 70, и прим. 9, стр. 76.

[19] Стасов резко выступил в печати против нового искусства. Он явился одним из инициаторов издания журнала «Искусство и художественная промышленность», редактором которого был Н. П. Собко, близкий знакомый Стасова. Появление его было связано с выходом журнала «Мир искусства», против которого, как «декадентского» органа, Стасов намеревался вести «бесконечные сражения» (письмо к Е. М. Бем от 14 июня 1898 г.— В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 185).

Злобно-реакционный журналист В. П. Буренин так оценивал тогда сложившееся положение: «Вышли почти одновременно два новых «художественных» журнала: «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность» <...> Оба журнала вышли «двойными» выпусками, в одинаковом формате. Кроме одинакового формата журналы имеют и еще сходство в одном пункте: и в том и в другом помещены портреты г. Васнецова и снимки с его рисунков и картин. Но на этом и кончается сходство «Мира искусства» и «Искусства и художественной промышленности». Во всем остальном они различны, начиная с обложек, очень характерных <...> Журнал, редактируемый г. Дягилевым, оказывается журналом молодым с неустановившимися декадентскими порывами. Журнал, редактируемый г. Собко, оказывается журналом старым с стремлениями не только установившимися, но даже от продолжительной установленности уже обветшавшими. Первый журнал устремляет взгляд вперед и хотя видит впереди чепуху, но с азартом наслаждается ее созерцанием. Второй устремляет взгляд больше назад и со старческим самоудовлетворением вспоминает о былом <...> Мне говорили, не знаю правду или нет,— что будто бы г. Собко только формальный редактор, а душою нового журнала нужно считать г. Стасова. Но если это так, тогда журнал еще менее имеет шансов на жизнь. Г. Стасов слишком уже ветх, он не может ничем руководить, он может только старчески болтать, восторгаться и ругаться. Всякому овощу свое время. Время такого «художественного» овоща, как г. Стасов, миновало, и даже те огороды, в которых он произрастал некогда, совсем заглохли» (В. Буренин. Новые художественные журналы. Статья 1.— «Новое время», 1898, 20 ноября, № 8166).

Оба журнала вступили в ожесточенную полемику, которая продолжалась до 1902 г., когда журнал «Искусство и художественная промышленность» (на № 38) перестал выходить. Интересно отметить, что в одном из номеров журнала «Искусство и

художественная промышленность» появилась примирительная статья, автор которой не без основания утверждал: «По-видимому, они <журналы «Искусство и художественная промышленность» и «Мир искусства»> принадлежат к разным лагерям, но стоит только бегло посмотреть иллюстрации, помещенные в названных журналах, чтобы убедиться, что художественные требования имеют общую почву. Оба журнала признают большие или меньшие достоинства за Репиным, Серовым, братьями Васнецовыми, Левитаном, Куинджи и проч.; оба, очевидно, считают их сильнейшими представителями современной русской живописи. То же самое скажет каждый беспристрастный художник,— вся разница лишь в том, что одни, признавая названных мастеров — главными устоями, признают еще некоторых других, как: Нестеров, Коровин, Врубель, Малявин, Ал. Бенуа и проч., а иные, таких, как Верещагин, Айвазовский и проч. Никакой вражды между талантливыми художниками не может быть: каждый, отличаясь своеобразными техникой и мировоззрением, может уважать работы своих собратий <...> существенной розни в русском искусстве нет; есть лишь несколько течений, идущих почти параллельно друг другу и представляющих лишь отдельные струи одной и той же могучей реки русского искусства» (А. Пахомов. Существует ли рознь между направлениями в искусстве?— «Искусство и художественная промышленность». 1899—1900, № 12. Хроника, стр. 275, 276).

[20] Речь идет о выставке, в которой участвовало восемнадцать русских и финляндских художников. Среди них были Бенуа, Боткин, Коровин, Левитан, Нестеров, Сомов, Серов. Экспонировалось сто двадцать работ. Была открыта в Мюнхене (с 1 мая по 1 июля 1898 г.), затем в Кёльне, Дюссельдорфе и Берлине. По словам Остроухова, она «всюду возбудила, судя по отзывам немецких специальных органов, живейший интерес и восторги» (письмо к С. В. Флерову.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

Какими работами был представлен Серов — точно не известно. Согласно рецензиям немецкой печати, там был «Пруд» и портреты великого князя Павла Александровича и В. Мамонтовой. Грабарь называет также два пейзажа («Октябрь», «Баба с лошадью») и портрет М. К. Олив (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 192).

Вот эти отклики немецкой прессы, так возмутившие Стасова: «В журнале «Kunst für Alle» читаем: «из заграничных художников у нас особенно выделились русские и, главным образом, в качестве пейзажистов. Эти последние имеют для нас существенное значение в смысле обогащения наших представлений о России. Мы знаем из книг и понаслышке, какие там встречаются сильные и роскошные по краскам эффекты, но только нынче пришлось нам впервые увидеть эти красоты, выраженные в форме, способной доставить наслаждение. Особенно Серов и Левитан, как и подобает им, приобрели много поклонников <...> Крайне обстоятельную оценку творчества Серова дает дюссельдорфский «General Anzeiger»: «Особенного внимания,— говорит он,— заслуживают три портрета Серова, отличающиеся отсутствием всякой условности и поражающие зрителя своею непосредственностью, жизненностью и ясной характеристикой. В их смелой трактовке чувствуется необыкновенная уверенность и поразительная техника, шутя преодолевающая все препятствия. Как просты средства, которыми художник достигает блеска золотой кирасы, и как эффектно отделяется от фона сильно нарисованная фигура. Как естественно и непринужденно изображена молодая девушка с яблоком и

как отлично передано освещение, падающее из окна на фигуру. Ту же ловкую трактовку мотива мы замечаем и в пейзажах Серова и особенно в его «Заросшем пруду», причем опять-таки поражает простота средств, которыми художник передает предметы». Очень одобрительно отзывается также «Ausburger Zeitung», в котором мы читаем, что русская выставка в Мюнхене является целым событием», и, далее, «что космополитические тенденции немецкого искусства могли бы заимствовать у русских ту уверенность, что только родина дает искусству крепкое основание и силу, чужая же страна есть лишь поле для изучения. Благодаря своей самостоятельности, русские могут в истинно национальном искусстве выразить свою народность и свою страну. Не рабское подражание природе обеспечивает этим произведениям серьезный успех, а сильно выраженная в них любовь художников к их стране» (Немецкая печать о русских художниках.— «Новое время», иллюстрированное приложение, 1898, 15 августа, № 8069). В журнале «Мир искусства» (1899, т. 2. № 16-17, отдел «Художественная хроника», стр. 45) приводился также отзыв английского журнала «The Studio» (1899, v. XVII, № 77, p. 182), по-видимому, о портрете великого князя Павла Александровича: «...портрет русского художника Серова — один из лучших на всей выставке; понятно, что он имеет большой успех». Тогда же Серов был избран членом общества художников в Мюнхене (Verein bildender Künstler Münchens Secession), и это был «первый русский художник», который входил в члены названного общества», «считающего в числе своих членов всех выдающихся мастеров Европы и Америки» («Мир искусства», 1899, № 3-4, отдел «Художественная хроника», стр. 24).

[21] «Первая международная выставка», устроенная журналом «Мир искусства» в январе-феврале 1899 г., была воспринята по-другому. Да и сам Стасов при первом известии о выставке писал о ней брату несколько иначе: «...целых 65 живописцев участников: 43 иностранных (с финляндским) и 22 русских, и в числе этих последних — Репин!!!..» (письмо Д. В. Стасову от 18 января 1899 г.— Стасов. Т. 3. Ч. 1, стр. 279). Статья Стасова явилась единственным так безоговорочно осуждавшим выставку откликом. Репин писал о ней: «Здесь теперь две интересные выставки: французская и дягилевская; последняя особенно занятна; есть вещи интересные своей художественностью, а есть — своею наглостью! Удивительно! И ведь имена все» (письмо к А. А. Куренному от 28 января 1899 г.— Репин. Переписка с художниками, стр. 132). Любопытные сведения сообщает Н. А. Римский-Корсаков: «Не понимаю я Бенара, Пювиса де Шавана и т. д., не понимаю г-жу Поленову. Встретил Репина; он говорит, что Серов в восхищении от желтой дамы, розовой актрисы, лиловой лошади Бенара; сам он своего мнения не сказал, но, по-видимому, ему нравится» (Врубель, стр. 30). А вот что писал тогда Левитан: «...то, что я увидел на международной выставке, превзошло мои ожидания. Представь себе лучших художников Европы и в лучших образцах! Я был потрясен. Свои вещи — я их всегда не люблю на выставках — на этот раз показались мне детским лепетом, и я страдал чудовищно <...> Русских художников высекли на этой выставке и на пользу, на большую пользу. Репин, Серов, я и некоторые другие участники выставки поняли и много поняли в этом соседстве <...> Очень поучительно, и теперь, пережив, я как встрепанный. Хочется работать, в голове тьма всяких художественных идей, вообще прекрасно» (письмо к А. Н. Турчаниновой от 24 января 1899 г.—

Левитан, стр. 95). Произвела выставка впечатление и на Поленова, сообщавшего жене 23 января 1899 г.: «Выставка Дягилева очень интересна. Много талантливого, свободного, но и много вздору» (Поленовы, стр. 624). Близок к подобной характеристике выставки критик А. Половцев (Художественное вавилонское смешение языков. Письмо из Петербурга.— «Московские ведомости», 1899, 28 января, № 28).

По словам Бенуа, значение этой «грандиозной выставки» в том, что «впервые наша публика рядом с произведениями русских мастеров могла видеть первоклассные картины Ренуара, Дега, Леона Фредерика, Бенара, Уистлера...» (Бенуа, стр. 49). П. П. Перцов считал, что, организовав выставку, журнал «Мир искусства» «оказал серьезную услугу» русскому обществу (П. Перцов. Международная выставка картин.— «Торгово-промышленная газета», литературное приложение, 1899, 4 апреля, № 2).

Серов выставил семь произведений, среди которых были портрет М. К. Тенишевой, П. П. Трубецкого и «г-жи М.» (М. К. Мамонтовой, урожденной Олив). Критик П. Н. Ге писал, что на выставке «из русских художников первое место занимает, конечно, г. Серов». Он особенно отмечал портрет «г-жи М.»: «В нем есть характерность и он, вероятно, похож. Написан он очень смело и, может быть, даже с излишней погоней за красивыми мазками, которые несколько лезут в глаза» (П. Ге. Художественные выставки.— «Жизнь», 1899, т. 4, стр. 219, 220). Другой критик также отмечал это произведение: «В. Серов пользуется у нас славой одного из талантливейших портретистов, и многие его вещи дают ему на это право. Здесь, например, таков его портрет «Г-жи М.». Написан он со вкусом, хорошо и ловко тронуты глаза, рот и нос лица, освещенного слабым скользящим светом, еще лучше чуть намечены ручки. Это один из наиболее удачных его портретов последнего времени, но я не назвал бы таким же портрет кн. П. Трубецкого, все лицо которого художник точно измял» (Н. Кравченко. Международная выставка в школе Штиглица.— «Новое время», 1899, 4 февраля, № 8240).

О портрете Мамонтовой см. т. 1 настоящего изд., стр. 525, и прим. 13, стр. 547.

О портрете Тенишевой см. т. 2 настоящего изд., стр. 27, 28, и прим. 2, стр. 273.

Портрет Трубецкого находится в США.

[22] Елизавета Меркурьевна Бем (1843—1914), урожденная Эндоурова,— художница.

[23] Речь идет о присуждении наград на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. (см. т. 1 настоящего изд., письмо 27, стр. 122, и прим. 50, стр. 139).

[24] Стасов ошибается, у Серова не было намерения стать преподавателем Академии художеств (см. т. 1 настоящего изд., стр. 41, и прим. 61, стр. 83).

[25] Это заявление Стасова безосновательно. Серов через всю жизнь пронес большое чувство признательности к Репину, считая его, как и Чистякова, своим учителем(см. т. 2 настоящего изд., стр. 459).

[26] Павел Петрович Трубецкой (1867—1938) — скульптор, воспитывался и жил большей частью в Италии. В конце 90-х годов он переселился в Россию и стал преподавать в Училище живописи. Стасов недооценил творчество Трубецкого и его преподавательскую деятельность. 24 сентября 1899 г. он писал М. М. Антокольскому о Трубецком: «Он просто — дилетант, не лишенный некоторого дарования, но решительно не умею-

щий работать и не владеющий формой. И этакого-то вдруг поспешили с торжеством сделать профессором художественной школы в Москве!» (В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 87). На Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Трубецкой был награжден золотой медалью.

Трубецкой — автор знаменитого памятника Александру III в Петербурге. Репин говорил о нем: «Очаровательна, незаменима в искусстве талантливость создания!.. Еще издали во всем профиле монумента императора Александра III так художественно шевелится бронзовая масса и тянет к себе зрителя... Браво, браво Трубецкой! И я от всей души поздравляю Россию с новым великолепным, вечным образом, поставленным здесь, на Знаменской площади» (Отзыв И. Е. Репина о памятнике императору Александру III.— «Русское слово», 1909, 29 мая, № 121). Бенуа писал, что в этом произведении «художник противопоставил свою дерзкую мысль воле заказчика-государя и вынес столь жестокий приговор царю-миротворцу («автору договоров с союзниками»), что заказчика с самого открытия памятника не покидала мысль отправить его в ссылку в Сибирь, подальше от своих оскорбленных сыновьих глаз <...> Александр III на Знаменской площади не просто памятник какому-то монарху, а памятник характерный для монархии, обреченной на гибель. Это уже не легендарный государь-герой, не всадник, мчащийся к простору, а это всадник, который всей тяжестью давит своего коня, который пригнул шею так, что конь ничего более не видит» (Александр Бенуа. О памятниках.— «Новая жизнь», 1917, 2 июля, № 64). Вскоре после открытия памятника Трубецкой вернулся в Италию, где и умер.

Известны портрет и бюст Трубецкого работы Серова (1898) и портретная зарисовка Серова, исполненная Трубецким.

[27] Высказывания других современников об этом произведении Серова резко отличны (см. т. 1 настоящего изд., стр. 402, и прим. 34, стр. 462). Впоследствии, однако, Стасов несколько изменил свое мнение (см. т. 2 настоящего изд., стр. 380).

[28] На выставке «Мира искусства» в 1901 г., кроме перечисленных Стасовым работ Серова, были еще портрет детей Боткиных и картина «На речке». Многие современники были совершенно иного мнения о портрете С. М. Боткиной (см. т. 1 настоящего изд., стр. 259, 260, и прим. 30, стр. 288).

[29] На выставке «Мира искусства» в 1903 г., помимо портрета М. А. Морозова, Серов экспонировал еще портреты В. П. Зилоти, И. С. Остроухова, Е. И. Лосевой и два рисунка девочек Гучковых.

[30] Гликерия Николаевна Федотова (1846—1925) — актриса. В 1905 г. Серов исполнил ее портрет (музей Малого академического театра).

Портрет Г. Н. Федотовой впервые экспонировался на выставке 1906 г. и получил почти всеобщее одобрение. Один из рецензентов писал: «Интересны вообще портреты, почти все удачные, особенно портрет г-жи Федотовой — Серова...» (Юлия Загуляева. Художественные новости. Выставка «Мира искусства».— «Московские ведомости», 1906, 27 марта, № 82). Другой утверждал, что Серов «сверкнул» на выставке: «Хорош его Шаляпин, рисунок в натуру углем, и великолепна заслуженная артистка Федотова. Голова этой старухи пленяет выражением и написана с редкой даже у Серова викту-

озностью. К сожалению, оба портрета: и Шаляпина, и Федотовой принадлежат московскому Литературно-художественному кружку. Потому к сожалению, их не может уже приобрести Русский музей» (Н. Брешко-Брешковский. Выставка «Мира искусства».— «Петербургская газета», 1906, 24 февраля, № 53). Газета «Русский голос» также отмечала, что портрет Федотовой «блещет виртуозностью письма» (1906, 11 апреля, № 96). Пожалуй, самый восторженный отзыв был помещен в «Новом времени»: «Простые, не хитро написанные портреты В. Серова, по сравнению с картиной Ф. Малявина вырастают в огромные. В. Серов пишет живых людей, пишет их в спокойных позах, сидящих или стоящих. Глядя на его холсты, вы видите всегда живого человека, готового с вами заговорить. Вы как в натуре понимаете, где он, что делает; иногда даже кажется, что можно сказать, что он думает и уж во всяком случае, кто это. Посмотрите на его теперешний портрет Г. Н. Федотовой. Разве на этом небольшом холсте не отразилась вся Москва, с ее вкусом и русским духом? Разве вы не видите всю ту же полубессмертную Федотову, которой так бешено долго аплодировали, да и до сих пор аплодирует Москва? А ведь художник взял ее не в роли, не на сцене, не старался подкупить зрителя тем, что напомнит ему один из тех типов, которые он знает и любит. Нет, с чутьем художника большого он дал живую Федотову и написал ее очень типично, сильно и удивительно жизненно. Ее глаза смотрят на вас с холста как живые, и от этого впечатления трудно отделаться. Вообще нужно сказать, что в портретах Серова больше чувствуется рисунок, чем живопись. В этом, быть может, его недостаток, но в то же время и красивая особенность. Каждый его мазок точно сразу положен на свое место и говорит сам за себя. Иногда — это придает портретам некоторую сухость, но большей частью он умеет привести все в гармонию и тогда пред вами красивая, энергичная работа» (Н. Кравченко. Мир искусства. Серов.— «Новое время», 1906, 20 марта, № 10781). Журналист Н. М. Ежов, посетивший артистку в 1914 г., писал: «...скажу прямо, что Серов изумительно передал лицо Федотовой и ее особенную всем известную улыбку» (Н. М. Е<жов>. По художественным выставкам. Серов.— «Московские ведомости», 1914, 21 февраля, № 43).

Страстный любитель театра Н. Е. Эфрос, хотя и признавал, что это — «отличный портрет, с редким сходством и такою же большою характерностью», не совсем был удовлетворен портретом: «Но тут — только часть Федотовой, и не самая дорогая. Мало художницы, не чувствуется она. «Жанр» заслонил ее. Ермоловский портрет того же Серова — настоящая картина, под ним можно б смело подписать — «Трагическая артистка» и даже просто «Трагедия». Это — женщина-вождь, которой дано «глаголом жечь сердца людей». Федотова вышла какая-то, как бы выразиться?— домашняя, что ли, житейская, будничная. А сохранилась в Федотовой другая Федотова, та, которая через пятьдесят лет пронесла свой громадный и обаятельный дар, Федотова — радующая художница» (Чужой <Н. Е. Эфрос>. Федотова.— «Речь», 1911, 18 декабря, № 347). Один из рецензентов поддерживал Эфроса, причисляя портрет Федотовой «не к лучшим произведениям кисти высокоталантливого художника» (Аргус. Выставка «Союза русских художников».— «Новь», 1907, 21 февраля, № 42). Грабарь заметил, что Серов «взял ее чуть-чуть в типе свахи, чем, к слову сказать, немало огорчил очаровательную старушку» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 169).

Н. И. КРАВЧЕНКО

Николай Иванович Кравченко (1867—1941) — критик и художник, ученик Одесской рисовальной школы (1883—1887), затем Академии художеств (1887—1890).

В 90-х гг. Кравченко выступил как художественный рецензент газет «Новое время» и «Россия». В 1927—1930 гг. он работал в «Известиях». Среди его литературных работ современники выделяли книгу «В Китай», «плод личных впечатлений художника во время боксерского движения 1900 года» (1903), и «Псовую охоту в России» (1913), помещенную в русском приложении к газете «Times» (И. Грицевич. Н. И. Кравченко. К 30-летию художественной деятельности.— «Вестник театра и искусства», 1922, № 25, стр. 8, 9). Перу Кравченко принадлежат также книги: «Воспоминания. Иллюстрированные рассказы» (СПб., 1905) и «Последние дни и смерть В. В. Верещагина» (СПб., 1913).

Некоторой своей известностью в художественном мире он был обязан в основном тому обстоятельству, что являлся влиятельным сотрудником газеты «Новое время». Он был знаком и как живописец (см. Н. Зеницын. Выставка Н. И. Кравченко.— «Голос Москвы», 1908, 7 февраля, № 31). Настоящих художников и ценителей искусства деятельность Кравченко ни в той, ни в другой областях не удовлетворяла. В. В. Стасов, например, гневно откликнувшись на одну из статей Кравченко, сослался в письме к И. Я. Гинцбургу от 24 сентября 1897 г. на «личную *дрянность, тупость, невежество* и *глупость* Кравченки» (В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 270). Репин назвал его «телепенем», то есть болваном (Репин. Письма к писателям, стр. 147). Серов, ознакомившись с отрицательной рецензией Кравченко о декорациях К. Коровина к «Дон-Кихоту», заметил, что этот журналист «все же осел» (письмо к В. Ф. Нувелю от 1 февраля 1902 г.— Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва). По словам С. К. Маковского, Кравченко принадлежал к «числу критиков с обратным чутьем». «Подобные «критики»,— писал он далее,— в сущности драгоценны — хула их почти дает право художнику, если он сомневается в своем произведении, полюбить его» (Сергей Маковский. Страницы художественной критики. Книга 3. СПб., 1913, стр. 83).

О своих встречах с Серовым Кравченко рассказал в статье «Валентин Серов» («Новое время», 1914, 4(17) января, № 13583), которая и перепечатывается в настоящем издании. Им также написаны: В. А. Серов. Некролог.— «Новое время», 1911, 23 ноября, № 12824; Памяти В. А. Серова.— Там же, 1911, 25 ноября, № 12826; Выставка В. Серова.— Там же, 1914, 5 января, № 13584 и 11 января, № 13590; В. Серов и И. Репин.— «Вечернее время», 1914, 11 января, № 659).

Валентин Серов

Не помню точно, в каком году, но кажется, что в 1887[1], я, придя как-то в класс Одесской рисовальной школы, увидел на фоне своего рисунка очень ловко сделанный набросок лошадиной головы. Это заинтересовало всех моих товарищей, и из расспросов сторожа и нашего учителя К. К. Костанди[2] мы узнали, что в школе по вечерам собираются местные художники и рисуют с натуры. Вместе с ними несколько раз работал и приезжий из Петербурга ученик Репина, молодой человек, которого все считают очень талантливым. Он гостит временно в Одессе, а затем едет за границу. Его имя было Серов.

Спустя некоторое время в доме моих хороших знакомых я встретился с двумя барышнями, из которых одна была невестой Серова. О нем среди молодых художников тогда уже было много разговоров, и будущая жена знаменитого художника охотно показала некоторые его письма, на которых Серов делал дорожные наброски. Помню хорошо один. Это была пара мюнхенских лошадей-тяжеловозов, запряженных в подводу с бочонками пива. Легкими, беглыми штрихами был сделан весь рисунок и особенно подчеркнут был хомут с огромным кожаным колпаком[3]. Слыхал я потом, что из Мюнхена Серов переехал в Париж и что он занимается там у какого-то известного художника[4].

Когда в 1889 году я переехал в Петербург[5], имя Серова я слышал довольно часто, и мой любимый профессор П. П. Чистяков несколько раз вспоминал его, говоря, что это его ученик и что он «будет уметь рисовать». В устах этого оригинального педагога такого рода фраза была высшей аттестацией для молодого художника.

В Петербурге я бывал довольно часто в доме управляющего делами «Нивы», замечательно милого человека Ю. О. Грюнберга, в семье которого всегда собиралась масса интересных людей: писателей, ху-

дожников, музыкантов. Здесь я сначала познакомился с матерью Серова, а впоследствии и с ним самим. Она часто играла на рояле, иногда говорила об успехах своего сына. Зимой как-то я получил от нее приглашение на музыкальные вечера, устраиваемые ею у себя в огромной комнате, выходившей большими окнами на Михайловскую площадь. Пройдя к ней, я увидел портрет известного композитора А. Серова, написанный Валентином Александровичем во весь рост у стоячей конторки. Портрет этот теперь в Музее императора Александра III. В комнате кроме концертного рояля стояла конторка, складной столик красного дерева и висела на стене такая же старинная полка,— все из вещей, бывших когда-то в кабинете отца Серова. Он все это сделал в фоне портрета, а фигуру и лицо А. Серова написал с какого-то актера, имя которого я, к сожалению, теперь забыл.

Приблизительно в то же время я слышал, что Серов получил первую премию в Московском обществе любителей художеств за портрет, написанный им с М. Симонович, подруги его невесты[6]. Портрет этот тогда же был приобретен П. М. Третьяковым.

Где в то время работал Серов — не знаю. Но уже и тогда в его технике было нечто совсем свое, особенное, совсем не похожее на работы его старших товарищей и учителей. Портрет М. Г. Грюнберг, написанный около того же времени, отличался каким-то особенным рисунком — строгим, но не сухим, с прекрасной лепкой[7].

Серов был небольшого роста, сутуловатый, если хотите — некрасивый. Большая голова была как-то крепко приставлена к ровным плечам. Вообще он был мало разговорчив, смотрел на все и всех исподлобья, довольно апатично и казалось, что каждую минуту готов был задремать. Я никогда не слышал его длинной речи, увлекательного рассказа. Он как будто все носился с какой-то затаенной мыслью и смотрел на все и всех как на неживые предметы. Видел я его при разных условиях: в интимном кругу, с товарищами, на выставках в день вернисажа, окруженного поклонниками и дельцами, в театре — и всюду он был одинаков.

Один раз я неожиданно встретил его в цирке. Он сидел, почти совсем согнувшись, как-то особенно спрятав голову в плечи, и внимательно смотрел на арену.

— А, Валентин Александрович, и вы здесь,— сказал я, наклоняясь к нему.

— Да, да, как же, как видите. Интересно, пришел посмотреть. Красиво ведь. Бываю. Изредка, но бываю. Приехал недавно из Москвы... Знаете,— сказал он, скосивши глаза на бок,— вы, пожалуйста, не говорите, что видели меня. Еще не был — обидятся.

Это он намекал на дом Грюнбергов, где его всегда любили, гордились им и смотрели как на члена своей семьи.

Серов был человеком очень самолюбивым, и в этом одна из причин его медленной работы. Свои наброски он делал чрезвычайно быстро, точно так же как и портреты углем. Но когда переходил к краскам, то многое писал по нескольку раз, переделывал, перемазывал.

Угольный набросок портрета одной высокой особы он сделал в один сеанс, и сделал замечательно похожий, а со второго сеанса стал портить, переделывать, писал четырнадцать сеансов только одну голову и, в конце концов, должен был заканчивать портрет без натуры[8]. Он мучил позирующего, совсем забывал о том, что позировать тяжело, и весь отдавался своей работе, своей живописи. Зато какие чудные портреты выходили у него, сколько сходства, правды и красоты в его живописи было!

В манере письма у Серова было нечто совсем особенное, свое. Это делало то, что Серова признавали большим талантом как молодые, так и старые художники. Даже за границей, где на выставках бывает целое море холстов,— Серов был известен, Серова знали.

По своему характеру Валентин Александрович очень напоминал другого знаменитого художника, Цорна, каким последний был лет двенадцать-пятнадцать назад. Он не выносил замечаний и терпеть не мог, если его просили что-нибудь исправить, переделать. В таких случаях он обыкновенно ничего не говорил, делал вид рассеянного человека и все оставлял в том же виде, как и было.

В. Серов хорошо знал формы лошадей, знал их, кажется, еще на школьной скамье,— об этом я часто и от многих слышал,— но показал себя в этом жанре только тогда, когда покойный генерал Н. Кутепов, начав издавать «Великокняжескую и царскую охоту», обратился к нему с просьбой сделать несколько иллюстраций, что Серов и исполнил великолепно. Эти полные жизни, настроения и движения акварели с гуашью теперь украшают Музей императора Александра III.

Едва ли нужно говорить, что смерть Серова — огромная утрата для русской живописи. От него можно было ожидать больших серьезных, а главное оригинальных вещей. Заурядные портреты, видимо, начали ему надоедать, и он стал искать чего-то нового. Не все было удачно, но оригинально — безусловно. Например, его великолепный рисунок балерины Павловой, сделанный для литографированного плаката «русской недели в Париже». Оригинален и портрет Иды Рубинштейн, написанный, очевидно, в период какого-то шатания. Удивительно смело и красиво задумано «Похищение Европы», «Навзикая» и другие. Во всем что-то новое, смелое, не шаблонное. Серов последних лет неизмеримо выше того Серова, которого мы все знали раньше. Он начал выливаться в совсем особенного большого мастера и... умер, оставив, очевидно, многое только задуманным, начатым или совсем созревшим в творчестве и готовым вылиться в прекрасной новой форме.

КОММЕНТАРИИ

[1] Это было в 1885 г. (см. ниже прим. 3).

[2] Кириак Константинович Костанди (1852—1921) — жанрист и пейзажист, один из руководителей Одесской рисовальной школы и Товарищества южнорусских художников. с 1907 г.— академик.

Эта, как и другие поездки Серова в Одессу объясняются встречами с О. Ф. Трубниковой, ставшей впоследствии его женой.

[3] Упомянутое письмо с рисунком, отправленное Серовым из деревушки близ Мюнхена в июне 1885 г., сохранилось (отдел рукописей ГТГ). В книге Серов. Переписка, оно приводится на стр. 90—92, но рисунок там не воспроизведен.

Поскольку это письмо Кравченко увидел уже после своего знакомства с Серовым, то, следовательно, и само оно состоялось не позже 1885 г.

[4] Об ошибочности этого утверждения см. т. 2 настоящего изд., прим. 8, стр. 21.

[5] По-видимому, Кравченко запамятовал, что в Петербурге он поселился в 1887 г., когда стал учеником Академии художеств.

[6] Здесь Кравченко не точен: за портрет М. Я. Симонович, более известный под названием «Девушка, освещенная солнцем», Серов никакой премии не получал. Премией тогда было удостоено другое его произведение — «Девочка с персиками».

[7] Мария Григорьевна Грюнберг (1853—1924) — жена Ю. О. Грюнберга. В 1889 г. Серов исполнил ее портрет (частное собрание, Москва).

В 1910 г. Серов написал акварелью портрет дочери Ю. О. и М. Г. Грюнбергов — Изабеллы Юльевны, в замужестве Каменецкой (частное собрание, Москва). Один из рецензентов писал о нем: «Блестящий рисунок, пластичность фигуры, проникновенность в психологию, особенно заметны в портрете г-жи Грюнберг, очень удавшемся В. А. Серову» (Филограф <И. Е. Евсеев>. Художественные выставки. «Мир искусства».— «Голос Москвы», 1911, 1 марта, № 48). С. К. Маковский считал, что в этом портрете художник, «тщательно оттенив строгой контурной линией нежный овал, округлые плечи и шею» модели, добился того, что «в несколько схематическом, обдуманно закрепленном очертании, в изысканной условности линеарного выявления» передал «всю жизнь» (С. Маковский. Выставка «Мир искусства».— «Аполлон», 1911, № 2, стр. 17).

[8] О каком портрете идет речь — выяснить не удалось.

Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕН

Николай Федорович Финдейзен (1868—1928) — историк музыки, автор многих книг и статей, основатель и редактор журнала «Русская музыкальная газета», выходившего в 1894—1918 гг.; после Октябрьской революции заведовал музеем Ленинградской государственной филармонии.

В 90—95-х гг. музыкальные интересы близко свели Финдейзена с В. С. Серовой. В те годы он был одним из редакторов издания «Критических статей» А. Н. Серова. Впоследствии Финдейзен возвращался к творчеству композитора, выпустив о нем несколько работ.

Мемуарная запись Финдейзена извлечена из его неизданной рукописи «Из моих воспоминаний. Часть III-я. В. С. Серова» (отдел рукописей ГПБ).

Для хронологической последовательности два эпизода, рассказанные Финдейзеном, пришлось поменять местами.

Из моих воспоминаний...

...<Я> не касался также, хотя и резко осуждал <...> систему ее <т. е. В. С. Серовой> «своеобразного воспитания» сына Валентина. Эти подробности мне было противно слушать, но когда я лично познакомился с Серовым-художником (очень похожим на мать, таким же

сутуловатым, невысокого роста, как и она), я понял, насколько эта «система» повлияла на развитие в нем осторожной <серьезности — ?>, притаенности, хотя тогда уже он был достаточно прославленным художником.

<...> Однажды летом или осенью 1896 года я был очень удивлен, когда ко мне в типографию зашел В. А. Серов (известный художник) с просьбой вернуть письма его отца-композитора,— согласно поручению, данному ему Валентиной Семеновной <Серовой>. Я ему мог только показать полученную мною «благодарность» директора Публичной библиотеки А. Ф. Бычкова за принесенные в дар письма Серова и ... высказать свое искреннее удивление по поводу требования Валентины Семеновны[1].

КОММЕНТАРИИ

[1] Эти письма А. Н. Серова к своей сестре С. Н. Дютур Серова предоставила Финдейзену еще в начале 90-х гг., в пору хороших с ним отношений. Позже Финдейзен проникся недоброжелательством к Серовой и отошел от нее. Тогда же он напечатал письма композитора к сестре в «Русской музыкальной газете» (1896, № 1, стб. 15—32), а автографы подарил в Публичную библиотеку.

В 1905 г. у Серова с Финдейзеном опять произошло неприятное объяснение. После второго издания книги Финдейзена «А. Н. Серов. Очерк его жизни и музыкальной деятельности» художник писал автору издания: «...в книге Вашей имеется одна несправедливость, на которую не могу не указать. В конце, где идет перечень кем и что сделано было в память А. Н. Серова,— работа ради того же, со стороны Вал<ентины> С<еменовны> несколько умалена. Не знаю точно, в чем заключалось участие В<алентины> С<еменовны> в окончании оперы «Вражья сила», но оно было. При постановке памятника, знаю, что лишь исключительно благодаря настоянию В<алентины> С<еменовны> он получил тот все же приличный вид, кот<орый> Вы называете даже изящным, желание правоведов было поставить часового с лампадкой... Возможно, Вы могли не знать об этом. Об труде и энергии, положенной В<алентиной> С<еменовной> на дело издания критик А. Н. Серова,— Вы не могли не знать, одной инициативы и царских денег немножко мало. Об инициативе же и работе В<алентины> С<еменовны> по печатанию партитур оперы «Юдифь» не упоминается совсем. Между тем, корректура велась ею всю зиму в Лейпциге.

Надо надеяться, что когда-нибудь В<алентина> С<еменовна> получит вообще должную оценку» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

В. В. ЯСТРЕБЦЕВ

Василий Васильевич Ястребцев (1866—1934) — служащий банка, посвятивший всю свою жизнь музыке; близкий знакомый Н. А. Римского-Корсакова; после Октябрьской революции — заведующий музеями Глинки и Рубинштейна в Петроградской консерватории, затем преподаватель в василеостровской музыкальной школе. Н. А. Римский-Корсаков так отзывался о нем в письме к жене от 21 апреля 1893 г.: «По вечерам часто приходит Ястребцев, который собирается писать о моих сочинениях. Боюсь, что не окажется ли он только вечным говоруном и выйдет ли из него толк? Но он все-таки человек, преданный музыке, и в этом отношении горячий, а потому симпатичный» (В. В. Ястребцев. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. I. Л., 1959, стр. 7). Ястребцеву не удалось написать что-либо значительного о творчестве Римского-Корсакова; тем не менее он является единственным и своеобразным историографом композитора, скрупулезно отмечавшим в своем дневнике с 1895 г. по 1908 г. все события в жизни Римского-Корсакова. Недаром современники считали, что публикация дневника Ястребцева являлась бы «исключительным по важности событием» (Флорестан <В. В. Держановский>. Жизнь Н. А. Римского-Корсакова.— «Утро России», 1914, 8 июня, № 131).

Дневниковые записи извлечены из книги: В. В. Ястребцев. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., Государственное музыкальное изд-во, 1960, стр. 16, 23, 28, 52, 54, 108, 232, 487, 521.

Дневниковые записи (1898—1908 гг.)

6 марта 1898 г.

...Говорили о первоначальном эскизе (углем) портрета Николая Андреевича, набросанном сегодня утром известным художником-портретистом, бывшим учеником Репина, В. Серовым (сыном композитора).

12 апреля 1898 г.

...Кроме меня, у них <Римских-Корсаковых> были Кругликов и Валентин Александрович Серов (сын композитора), который рисовал углем портрет Николая Андреевича. Римский-Корсаков с комической серьезностью уверял Серова, что ему ужасно хочется на портрете казаться моложе, а главное, он желает, чтобы его сюртук и галстук были посинее. Вообще, много смеялись.

9 мая 1898 г.

...Римский-Корсаков был в отличном настроении. Говорили, как и всегда в подобных случаях, о всякой всячине: о чудно написанном Серовым и уже совершенно законченном 5 мая и даже взятом от них портрете Николая Андреевича*, который, в общем, необыкновенно удался Валентину Александровичу и как портрет далеко оставил за собою репинский[1].

27 декабря 1898 г.

...Николай Андреевич 30 декабря едет в Москву, где пробудет до 6—8 января. Я просил его, во-первых, поклониться Забеле, во-вторых, привезти для меня, если есть, фотографическую копию с его портрета работы В. Серова.

11 января 1899 г.

...В заключение я узнал, что Римский-Корсаков был в Третьяковской галерее, где и видел свой портрет работы В. Серова, но самого Вален-

* Он был начат 6 марта; писался с 12 апреля до 5 мая.— *Прим. В. В. Ястребцева.*

тина Александровича не застал дома и вообще за все время своего пребывания в Москве ни разу с ним не встретился <...>

9 января 1900 г.

...Около шести часов вернулся Римский-Корсаков. От него я узнал, во-первых, что он был у меня и оставил мне письмо, во-вторых, что он подписал свой портрет (с картины В. Серова), причем взял для автографа, как я просил его, начало увертюры к «Псковитянке»<...>

20 января 1902 г.

...Сегодня Николай Андреевич подписал свой портрет (гелиогравюру с картины Серова), для чего были взяты слова из «Снегурочки»: «В сердцах людей заметил я остуду... исчезло в них служенье красоте»*.

По поводу самого портрета Римский-Корсаков полушутя сказал: «Вот издалека гости наезжают, равно бы и хвалят**. А мне лично ни такая музыка (недоделанная), ни такая живопись (с ватою на столе и ватою на бороде), в сущности, не нравится»[2]***.

19 марта 1908 г.

...Далее Римский-Корсаков сообщил <...> что художник В. Серов нарисовал карандашом для С. Дягилева его портрет, и этот портрет вышел очень похожий[3] <...>

11 мая 1908 г.

...«Я почти убежден, что вся эта глупая цензурная шумиха с «Петушком» произошла исключительно из-за нетактичного, хотя и вполне доброжелательного «бреха» все того же Коровина.— Нет, сказал он Теляковскому, наш Гершельман в Москве такого либретто не пропустит. Это не Петербург. Нет!» Мы с Серовым здорово хохотали, читая

* Впоследствии этот портрет я подарил Мише Римскому-Корсакову.— *Прим. В. В. Ястребцева.*

** Слова Стеши Матуты из «Псковитянки».— *Прим. В. В. Ястребцева.*

*** Николай Андреевич намекал на то, что на портрете его многие детали были недорисованы художником (Валентином Александровичем Серовым).— *Прим. В. В. Ястребцева.*

эту небылицу в лицах. Уж кому-кому только не досталось в «Петушке». И как ловко все это сделано!

Конечно, весь этот монолог,— сказал Николай Андреевич,— мною выдуман от начала и до конца, и, однако, я готов, кажется, поклясться, что именно такой разговор в действительности происходил между Коровиным и Теляковским.

КОММЕНТАРИИ

[1] Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908) жаловался одному из близких, что «Серов замучил его сеансами» (И. Ф. Тюменев. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове.— «Музыкальное наследство». Т. 2. Римский-Корсаков. М., 1954, стр. 222). Вероятно, в отношении Серова к работе сказывалось то, что лишь три года до него великолепный портрет Римского-Корсакова написал Репин.

Портрет был приобретен П. М. Третьяковым и с тех пор находится в ГТГ. Он был экспонирован в 1899 г. на XXVII передвижной выставке. Отзывы прессы были единодушно положительными. Даже художественный критик Н. Ф. Селиванов (псевдоним Старовер), обычно развязно-резко высказывавшийся о работах Серова, на этот раз изменил себе: «...прекрасный портрет — Н. А. Римского-Корсакова — дал В. А. Серов. Он написан чрезвычайно широко и сильно. Только голова выписана, остальное намечено, но рука мастера видна во всем. Это художник сложившийся, верящий в свои силы. Как подумаешь, что тот же художник недавно еще выставлял такие безобразные, антихудожественные портреты, как например, портреты Мазини и Таманьо, писанные старой подошвой, а не кистью,— невольно порадуешься, что он выходит наконец на настоящий путь» (Старовер. XXVII выставка картин товарищества передвижных выставок.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 7, стр. 608). Журнал «Мир искусства» также отмечал: «...среди портретов особенно выделяется «Римский-Корсаков» <...> Сходство схвачено удивительно, но это еще не похвала, портрет, кроме того, красив в тонах и написан очень широко». Далее журнал заявлял, что портрет «нельзя причислить к лучшим произведениям мастера — этому мешает общая концепция его, уже не новая и недостаточно интересная — но все же это, конечно, лучший портрет выставки» («Мир искусства», 1899, № 9, стр. 102). Художественный критик газеты «Русские ведомости» В. И. Сизов в статье «XXVII-я передвижная выставка картин» тоже считал, что из портретов «особенно выделяется» портрет Римского-Корсакова, написанный «весьма талантливо»; «в этом произведении смелая и выразительная лепка не мешает тонкости переданной экспрессии лица композитора, сосредоточенного над изуче-

нием партитуры. Мастерски передана и вся обстановка комнаты и письменного стола» (1899, 27 апреля, № 114). Такое же мнение высказала газета «Курьер» (1899, 8 мая, № 126).

Очень интересное суждение о портрете и характере дарования художника содержится в статье известного музыкального деятеля и критика академика Б. В. Асафьева: «Портреты В. Серова — бесспорно богатая галерея типов и нравов эпохи. Но люди эти, увы, проигрывают по сравнению с «иконографическим материалом» эпохи В. Перова, И. Крамского и И. Репина. Не потому, что люди стали хуже или мельче. Но взор художника изменился и заострился. В В. Серове уже не было пламенного, юношески наивного энтузиазма (и в этом он, конечно, сын своего времени). Возьмем портрет Н. Римского-Корсакова: В. Серов, конечно, не мог не знать привычной суровой сдержанности композитора во всем, что имело отношение к обнаружению лично-эмоционально-творческого. И он нашел средство раскрыть его облик, очень точно переданный в строго деловой кабинетной обстановке — за работой. Это, конечно, суженный «показ», но в то же время всецело отвечающий объективному представлению об авторе «Летописи моей музыкальной жизни», не о композиторе, создавшем образы Снегурочки, Волховы, Февронии и Шемаханской царицы. «Здравость» В. Серова, конечно, тут восторжествовала» (Б. Асафьев. Встречи и раздумья. О русских художниках и музыкантах.— «Советская музыка», 1955, № 1, стр. 55).

[2] После этой записи вплоть до 1908 г. в дневнике Ястребцева нет никаких упоминаний о Серове. Когда в связи с революционными событиями в Петербургской консерватории в марте 1905 г. Римский-Корсаков был из нее уволен, Серов вместе с другими деятелями русской культуры — Качаловым, Ипполитовым-Ивановым, Станиславским и другими — публично выступил со словами поддержки и защиты (адрес от группы москвичей Н. А. Римскому-Корсакову. Всех подписей 622. Помещены 441. Остальные не удалось разобрать.— «Русское слово», 1905, 31 марта).

[3] В «Хронографе жизни Н. А. Римского-Корсакова» сообщаются любопытные подробности создания этого произведения: «В. А. Серов в два сеанса в один и тот же день написал для С. П. Дягилева углем известный портрет Николая Андреевича. На замечание, сделанное кем-то из близких, что портрет имеет характер иконописного лика, В. А. Серов выразился: «Так и надо, пускай французы на него молятся» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 316).

С. К. МАКОВСКИЙ

Сергей Константинович Маковский (1877—1962) — поэт, художественный критик, сын художника К. Е. Маковского.

В 1910-х гг. Маковский принимал активное участие в культурной жизни России. Г. И. Чулков писал, что Маковский «оказался претендентом на роль художественного арбитра, законодателя хорошего вкуса, покровителя изысканного модернизма» (Георгий Чулков. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., изд-во «Федерация», 1930, стр. 188). А. П. Остроумова-Лебедева, отмечая, что Маковский «был образован, с художественным вкусом и чутьем и одарен большой энергией», усматривала в его деятельности некоторые черты преемственности от С. П. Дягилева (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Т. 2. Л.—М., 1945, стр. 108). Действительно, формы деятельности Маковского многообразны. В 1906—1908 гг. Маковский читал лекции по всеобщей истории искусства в Обществе поощрения художеств. В 1909 г. он устроил выставку «Салон», которая, как писал Бенуа, являлась «самой значительной выставкой сезона» (Александр Бенуа. По поводу «Салона».— «Речь», 1909, 7 января, № 6). В следующие годы Маковский возглавлял русский отдел на Международной выставке в Брюсселе (1910), организовал выставку «Мир искусства» в Париже (1910), устроил в Петербурге выставку «Сто лет французской живописи» (1912).

С двадцати лет Маковский стал выступать в печати; принимал участие в создании журнала «Старые годы». В 1909 г. основал художественно-литературный журнал «Аполлон», который редактировал до 1917 г. В 1913 г. учредил журнал «Русская икона». Перу Маковского принадлежат книги: «Страницы художественной критики» (книга первая, СПб., 1906; книга вторая, СПб., 1908; книга третья, СПб., 1913); «Силуэты русских художников» (Прага, 1922); «Последние итоги живописи» (Берлин, 1922); «Графика М. В. Добужинского» (Берлин, 1924); «Народное искусство Подкарпатской Руси» (Прага, 1925); «Портреты современников» (Нью-Йорк, 1955); «На Парнасе «Серебряного века». Сборник статей (Мюнхен, 1962); а также восемь сборников стихотворений. В книгах «Портреты современников» и «На Парнасе «Серебря-

ного века» Маковский дал литературные портреты художников, писателей и других представителей русской культуры, с которыми он общался на своем долгом жизненном пути. Деятельность Маковского за рубежом, где он очутился после Октябрьской революции, находит признание у советских людей, которые с удовлетворением отмечают, как он «много сделал для популяризации русского искусства за границей» (И. Зильберштейн. К. Е. Маковский.— «Огонек», 1964, № 28).

В 1912 г. в номере 10 журнала «Аполлон» появилась статья Маковского «Мастерство Серова», которая десять лет спустя с незначительными изменениями была перепечатана в его книге «В. Серов» (Берлин—Париж, 1922). Ее появление наша пресса встретила отрицательно (см. рецензию А. Стрелкова в журнале «Печать и революция», 1923, № 5, стр. 317). Однако это не снижает ценности свидетельства Маковского об отношении Серова к художественному мастерству.

Воспоминания Маковского печатаются по его книгам «В. Серов» (Берлин — Париж, 1922, стр. 7, 8) и «Силуэты русских художников» (Прага, 1922, стр. 68, 69).

<О мастерстве в живописи. Из бесед с Серовым>

Я вспоминаю одну мою беседу с Серовым. Валентин Александрович жаловался на современный упадок профессионального уважения к живописи. Он говорил: «Беда в том, что наша молодежь, боясь академичности, пренебрегает своим ремеслом. А ведь это главное. Надо знать ремесло, рукомесло. Тогда с пути не собьешься». Он повторил раздельно: ру-ко-месло... У меня и сейчас в ушах звук голоса, каким это было сказано. Ясно почувствовал я тогда, что «рукомесло» значило для Серова гораздо больше, чем обыкновенно понимают под ремесленным навыком: некое цеховое жречество, как вывод из преемственного знания, связывающего и освобождающего порыв художника. Неутомимо учиться у других и у себя; вложить душу в изобразительные средства; проникнуться ответственностью за всякую черту карандашом и за всякий мазок кистью; всматриваться в то, что пишешь с таким напряжением зоркости, чтобы перенесенная на холст «натура» стала как бы овеществлением внутреннего образа,— вот что было «рукомеслом» для Серова, вот какое «профессиональное уважение» он разумел, сетуя на молодежь[1].

...Я вспоминаю, с каким вниманием всматривался Серов в произведения молодых художников, особенно тех, которые ничем не походили на него, Серова. Он словно с завистью относился к некоторым из них, любуясь убежденностью их уклонов от школьной «правильности», непосредственностью новизны. Он сказал однажды Петрову-Водкину, тогда еще совсем незрелому мастеру, но сумевшему действительно с первых шагов найти свою дорогу, свою нешкольную форму: «Как это у вас все сразу по своему выходит». Мне крепко запомнилось это замечание, сказанное молодому стилисту не без оглядки на свое мучительное «по-своему»...

КОММЕНТАРИИ

[1] Формалистические увлечения художнической молодежи в начале 900-х гг. дали однажды повод для такого высказывания: «В школе живописи состоят профессорами такие художники, как В. А. Серов, К. А. Коровин, А. М. Васнецов. Неужели же бред, изображенный на обложке каталога выставки работ учеников Училища живописи, ваяния и зодчества, есть плод их художественного влияния на юношество?! Неужели там не учатся «рисовать»? Не хочется верить» (Сергей Мамонтов. Вниманию гг. психиаторов. Письмо в редакцию.— «Русское слово», 1905, 7 января, № 7).

Маковский высоко ставил искусство Серова: «Серов и, между пейзажистами, Левитан возвысились до мастерства, которого недостигали их предшественники; однако от них не протянулись «мосты к будущему»,— последователи, ученики их, не продолжали их завоеваний в области национального пейзажа и портрета <...> В прошлом столетии Репин и Ге дали несколько образцовых холстов; нельзя также отказать в достоинствах некоторым работам Крамского. Но среди пионеров «новой живописи» мы знаем всего одно бесспорное имя — имя В. А. Серова — с которым навсегда связана в истории русской живописи слава портретиста» (Сергей Маковский. Страницы художественной критики. Кн. 3, СПб., 1913, стр. 44—46, 66).

Позднее, в 1922 году, Маковский также восторженно говорил о Серове-пейзажисте: «Не меньше чем Серов, Левитан оказал огромное влияние на русскую пейзажную живопись XX века, хотя вряд ли можно говорить о преемственном продолжении их пейзажа. Скорее приходится указать на подражателей и довольно посредственных. И тем не менее... чем была бы эта живопись, не будь Левитана и Серова? «Серенькие дни» Серова,— деревенский выгон с лохматыми лошадками, занесенная снегом аллея в усадьбе, осенняя полянка, насупленный стог сена подле сарая,— прекрасно дополняют Левитановские песни без слов. Как ни как, им обоим принадлежит слава родоначальников целой плеяды пейзажистов» (Сергей Маковский. Силуэты русских художников. Прага, 1922, стр. 79, 80).

Я. А. ТУГЕНДХОЛЬД

Яков Александрович Тугендхольд (1872—1928) — художественный критик, много работавший по популяризации новейшего французского искусства.

В памяти современников он остался «бесспорно крупнейшей фигурой русской художественной критики двух последних десятилетий» (Д. Аркин. Я. А. Тугендхольд.— В книге: Я. А. Тугендхольд. Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930, стр. 5). См. также: Марк Шатал. Памяти Я. А. Тугендхольда.— «Искусство». 1928, кн. 3-4, стр. 233.

Первый отрывок (о Сезанне) извлечен из статьи Тугендхольда «Французское собрание С. И. Щукина» («Аполлон», 1914, № 1—2, стр. 6). В Приложении печатается часть статьи Тугендхольда «Памяти Серова» («Современный мир», 1912, № 1, стр. 334).

<Серов о Сезанне>

...Первые привезенные Щукиным пейзажи Моне так же возмущали, как ныне — Пикассо; недаром одна картина Моне исчерчена была протестующим карандашом одного из Щукинских гостей! В то время даже Серов видел в «Пьеро и Арлекине» Сезанна («Mardigras») лишь «деревянных болванов»,— но прошли года, и тот же Серов, со свойственной ему искренностью, признался, что эти «деревянные болваны» не выходят у него из головы![1] С. И. Щукин победил свою воскресную публику. И не его вина, если эта победа, помимо блага, привела и к опьянению русской молодежи модернизмом.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Памяти Серова

...Недавно я был в Риме, где в русском павильоне международной художественной выставки Серову отведена была целая комната. То была последняя прижизненная выставка художника, которую он видел сам, и, вместе с тем,— достаточное завершение всей его недолгой, но замечательной художнической карьеры. Поставленный лицом к лицу с современными мастерами Запада, Серов блестяще выдержал свой экзамен. По силе своего таланта он предстал здесь как крупнейший из ныне живущих русских художников, а по направлению его, как проникновенный портретист,— он победил большинство своих западных собратьев.

В русском павильоне поражала самостоятельность серовского творчества. Среди разнообразных цветений нашего художества он сохранил свою собственную независимую позицию. Каким он был в жизни, таким был и в искусстве. В самом деле, кто он, этот тонкий и умный художник с скромной гаммой красок и острым рисунком? Знаток высшего света, запечатлитель мимолетных выражений? Но, ведь, это он написал мягкие, убогие пейзажи русской деревни, запечатлел ее «усталую нежность»... Бытовик-реалист, продолживший традицию Стасова и Репина? — Но, ведь, это он дал поэтический синтез старой Руси («Елизавета и Петр II на охоте») и написал недавно чудесное экзотическое панно к балету «Шехеразада». Нет, он и то, и другое, и третье, но прежде всего — большой индивидуальный талант, не укладывающийся в обычные рубрики. Можно сказать только, что он никогда не был «передвижником» в установившемся смысле этого слова и никогда не был «стилистом» в духе «Мира искусства». Для первого он слишком большой художник, для второго — слишком русский человек...

КОММЕНТАРИИ

[1] Об эволюции отношения Серова к творчеству Сезанна рассказывает также Грабарь. Он относит происходившее к 1904 г., однако, вероятно, это было позднее. Кроме того, Грабарь утверждал, что под конец жизни Серов «Сезанна принял» (Грабарь. Автомонография, стр. 169).



ПИСАТЕЛИ И ЖУРНАЛИСТЫ

Н. Г. ШЕБУЕВ

Николай Георгиевич Шебуев (1874—1937) — журналист и писатель, сотрудник многих московских и петербургских газет (иногда под псевдонимами Н. Георгиевич, Никс, Подкалыватель). В 1905 г. издавал и редактировал журнал политической сатиры «Пулемет», за что был заключен на год в Петропавловскую крепость. Среди выходивших тогда подобных журналов «Пулемет» Шебуева по праву занимает одно из ведущих мест, «как по времени выхода, так и по качеству материала, особенно литературного» (И. Ярославцев. Из пулемета по Зимнему дворцу.— «Русские новости», Париж, 1966, 9 сентября, № 1108). За обличительные выступления в печати Шебуев двадцать восемь раз привлекался царскими властями к судебному преследованию; в советское время — член Союза писателей.

В своих статьях и заметках Шебуев неоднократно высказывался в поддержку деятельности Серова и его товарищей в Третьяковской галерее (см. т. 2 настоящего изд., прим. 4, стр. 313). Он также выступил в печати с одобрением отказа Серова от звания академика в 1905 г. (см. т. 1 настоящего изд., прим. 7, стр. 202).

Статьи разных лет

1. МОЛОДЫЕ СИЛЫ

...Настоящим гвоздем выставки являются работы портретной мастерской К. А. Коровина и В. А. Серова <...>

Вообще работы Некрасова[1], Никифорова, Кузнецова и еще одного

ученика, подпись которого я не разобрал, разбивают ходячее мнение, что в классе Коровина и Серова учеников «задергивают».

Говорят:

— Серов и Коровин прекрасные художники, но как учителя — не хороши!

Нынешние работы портретной мастерской выдают диплом не только ученикам (на звание художников), но и их учителям — на звание учителей[2].

«Русское слово», 1902, 9 декабря, № 349.

2. К ОТКРЫТИЮ

...На открытии выставки нового стиля[3] я встретил одного из «пяти» — В. А. Серова[4].

— С чистым ли сердцем подписали вы разрешение открыть галерею?

— Почти... Нас убедили, что сырости больше не будет...

— Кто убедил?

— Городские инженеры и архитекторы... Им и книги в руки... Нам ли, художникам, спорить о системах отопления!.. Нам ли, художникам, думать о том, как нагреть галерею!

«Да,— подумал я,— нагревать — это дело архитекторов».

«Русское слово», 1902, 23 декабря, № 353.

3. NU

...Цензор! Цензор!..

Появляется типичный бюрократ, ни аза не смыслящий в искусстве, и начинает экзаменовать картины.

Здесь все зависит от усмотрения.

Цензора не пропускают картины, которые им кажутся «политическими», а так как понятие «крамола» у нас растяжимо до бесконечности, то даже пейзажисты и те боятся за свою участь.

Другие цензора кроме политики боятся креста: не разрешают крестных ходов, кладбищ и т. п.

Третьи не терпят аллегорий.

Но и те, и другие, и третьи пуще всего придираются к картинам, на которых изображено голое женское тело.

— Это порнография.

Усвоив себе профессионально порнографический взгляд на женщину, они с бестактностью Тартюфов, не год, не два, десятки лет изгоняли

с наших выставок то, чем так славны выставки Европы, то, чем они так красны, так великолепны.

Цензора-художники смотрят на женское тело, как Буренин на «Буревестник» Горького.

Буренин в гордом символе певца свободы не увидел ничего, кроме порнографии.

И цензора смотрят на женское тело, на благоуханный венец творения, и видят не красоту, а... порнографию.

И лучшие вещи не попадали на выставки.

Помню, как-то в Москве, на выставке несравненнейший В. А. Серов схватил меня за руку:

— Сейчас цензор убил одного из способнейших моих учеников. Смотрите, что он забраковал!

Он подвел меня к дивному этюду талантливого Некрасова.

Юное тело брюнетки казалось бестелесным в своей божественной наготе.

Ничто не закончено: лицо надо писать, ноги чуть помечены, фон холоден и пуст,— ничто не закончено, но все дано понять!

Она прекрасна, эта безликая красавица, прекрасна каждым уголком своего тела, словно рождающегося из ничего. Она прекрасна в гамме тонов серовского портрета княгини Юсуповой.

Я едва оторвал влюбленные глаза от этой бесплотной плоти.

— А вот и автор!

Он стоял смущенный, бледный, растерянный. Это была первая серьезная выставка, на которой он должен был заставить говорить о себе. И это была первая надежда на заработок.

— Неужели везти назад в мастерскую? Неужели выставлять только вот эти два пустяшных пейзажика?..

— Я найду вам покупателя. Сколько вы хотите за эту натурщицу?

Он сказал. И — картина стала моей.

И эту лучшую из его картин публика не увидит, не узнает. А об Некрасове говорят только как о пейзажисте и декораторе.

И подобных историй — тысячи.

«Сегодня», 1906, 29 августа, № 7.

4. МОЛОДЫЕ

...Мне пришлось слышать мнение гостящего теперь в Петербурге В. А. Серова об одном из талантливейших учеников Академии И. И. Бродском.

Валентин Александрович на днях посетил выставку конкурентов ны-

нешнего года, которую правильнее было бы назвать выставкой конкурентов будущего года.

Действительно, центр тяжести выставки не в тех рыцарях печального образа, которые вывесили свои полотна в конкурентском зале, а в тех этюдах, которыми кишит циркуль.

Среди них-то и выделяются работы конкурентов будущего года и в особенности Бродского и Савинова.

В<алентин> А<лександрович> положительно изумлялся энциклопедичности даровитого юноши.

— Он одинаковый мастер во всех манерах и везде интересен. Предсказываю ему прекрасное будущее.

«Газета Шебуева», 1906, октябрь, № 2.

5. <О ПАМЯТНИКЕ ГОГОЛЮ>

<В 1909 г. исполнялось столетие со дня рождения Н. В. Гоголя. В связи с этим Московская городская дума в числе мероприятий по увековечиванию памяти великого писателя объявила конкурс на памятник. Победителем вышел молодой скульптор Н. А. Андреев. Однажды между ним, Врубелем, С. и К. Коровиными, С. И. Мамонтовым, Поленовым, Серовым в присутствии Н. Г. Шебуева произошел следующий разговор, который начал С. А. Коровин>:

— То, что ты создал, вовсе и не памятник даже...

— А что же это? Ерунда? Кикимора?

— Нет, не ерунда. То, что ты создал — большое художественное произведение интимного характера! — вступился за брата Константин Коровин.— До широких масс твое изобретение не дойдет. А каждый памятник создается для широких масс, даже для широчайших масс!..

— Если бы вы точно воспроизвели в мраморе лицо и фигуру Гоголя вот с этой трагической картины Репина[5], вашу работу можно было бы поставить на выставку, в музей! — высказался и Серов.— Но на Арбатскую площадь ни в каком случае...

— Тоша прав! Прекрасное, тонкое, жуткое произведение это надо поместить во дворе Третьяковской галереи! — предложил Поленов.

— Почему во дворе! В самой галерее!

Помню, в течение всего обеда все художники деликатно, но решительно высказывались против постановки такого памятника на Арбатской площади.

Только Врубель и Савва Иванович Мамонтов находили, что памятник хорош, родэничен, символичен и должен быть водружен.

— Мы памятники ставим не на один день. Не дошло сегодня, дойдет

через десять лет! Но в угоду неразвитости нашего народа преступно прятать под спуд такое исключительно талантливое произведение! — горячился Врубель[6].

Не издано; ЦГАЛИ.

6. ПРАЗДНИКИ

...Как понимаю <...> супругу незабвенного С. А. Муромцева, которая мне рассказала о своем горе:

— Лучший портрет моего мужа принадлежит кисти В. А. Серова. Он был сделан для комнаты Совета присяжных поверенных в здании судебных установлений, но до поры, до времени висел в кабинете у председателя Совета С. И. Филатова[7]. Серов обещал мне сделать копию с этого портрета. Но — умер. Умер и Филатов. И где находится лучший портрет мужа и одна из лучших работ Серова,— неизвестно. Я приму все меры, чтобы его разыскать. Эта крупная художественная ценность для меня особенно ценна <...>

«Вечерняя газета», 1911, 27 декабря, № 123.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. О Серове

1

Серов не был Толстым живописи.

Репин — Толстой.

А Серов — Чехов.

Всегда молчаливый, развертывающийся только в интимной компании, всегда исподлобья наблюдающий вокруг, всегда застенчиво стоя-

щий в стороне, всегда скромный и серьезный,— он очень походил на Чехова.

И в манере писать картину, в манере наблюдать, манере подходить к натуре между Серовым и Чеховым так много общего.

Недаром нынче у гроба кто-то, глядя на строгое, хмурое лицо Серова, сказал:

— Он умел улыбаться какой-то внутренней улыбкой.

В самом деле, и Серов, и Чехов воспроизводили природу с изумительною портретною сходственностью.

И у того, и у другого строгий портрет.

А вглядишься — улыбка чувствуется.

Недаром кто-то нынче у гроба про его портреты сказал:

— Гениальные карикатуры.

2

Серов это — Левитан жанра.

В его портретах живет та же душевная простота.

Так много интимной прелести и очарования, и проникновенности в самое святая-святых души.

3

Гордость России — Серов был гордостью Москвы.

Левитан, Врубель, Сергей Коровин, Иванов, Серов...

Ведь это все москвичи...

Ведь это все Третьяковская галерея...

Ведь это все история русской живописи...

И всю ее написали москвичи...

«Вечерняя газета», 1911, 23 ноября, № 91.

Еженедельники

...«Синий журнал» со свойственной ему развязностью утверждает, что В. А. Серов ушел из жизни русского искусства, истинно и глубоко ценимый только немногими[8].

Как раз наоборот.

В<алентин> А<лександрович> был чуть ли не единственный художник, которого одинаково ценили и правые, и левые, и старики, и молодежь.

«Вечерняя газета», 1911, 5 декабря, № 103.

КОММЕНТАРИИ

[1] Николай Федорович Некрасов (1874—?) — художник, ученик Училища живописи (1894—1907 гг.); впоследствие работал учителем рисования и черчения в Симбирской чувашской школе.

[2] Спустя неделю после этой статьи Шебуев, возвращаясь к выставке ученических работ, вновь заявил, что «отголоски А. М. Васнецова, К. А. Коровина и В. А. Серова— властно звучат в работах учеников» (Н. Георгиевич. Выставки.— «Русское слово», 1902, 27 декабря, № 356).

[3] Речь идет об устроенной архитектором И. А. Фоминым выставке «Архитектура и художественная промышленность», открывшейся в Москве 21 декабря 1902 г.

Выставка явилась примечательным событием в художественной жизни и вызвала различные отклики. Одни считали, что на ней представлены работы «не серьезных» последователей Е. Поленовой, К. Коровина и С. Мамонтова, несколько ранее «бросивших зерно возрождения русской художественной промышленности» (М. Михайлов. Ist zu wienerisch.— «Искусство строительное и декоративное». 1903, № 3, стр. 13). Шебуев, посвятивший этой выставке несколько заметок, высказывал мнение, что ее характер очень удачно определил писатель П. Д. Боборыкин, сказавший, что это — выставка «кустарного модерна» (Н. Георгиевич. Новый стиль.— «Русское слово», 1902, 23 декабря, № 353).

По словам Шебуева, Горький, посетивший выставку, «с живейшим интересом провел на ней время». И далее Шебуев писал: «Максим Горький и новый стиль!

Что может быть, казалось бы, общего между этими двумя понятиями <...>

И между тем Горький пришел в восторг от выставки нового стиля.

Не говорю уже о том, что его очаровали знаменитые иностранные гастролеры Ольбрик и Макинтош.

Ему и в русских «прикладных декадентах» понравилось очень многое <...>

На выставке во всем, почти во всем — стремление к простоте, к опрощению форм.

Вот почему выставка эта и понравилась так Максиму Горькому» (Н. Шебуев. Максим Горький и новый стиль.— «Русское слово», 1902, 22 декабря, № 352).

[4] Называя Серова «одним из пяти», Шебуев имеет в виду, что художник был одним из пяти членов совета Третьяковской галереи.

До упоминаемой встречи с Серовым Шебуев на страницах газеты «Русское слово» в начале декабря 1902 г. поднял вопрос о недоброкачественности только что закончившихся строительных работ в Третьяковской галерее (Н. Шебуев. Первое предостережение.— «Русское слово», 1902, 10 декабря, № 340; Н. Шебуев. Если бы я был гласным.— Там же, 14 декабря, № 344; Н. Шебуев. Третьяковская галерея.— Там же, 17 декабря, № 347). В заметке, где рассказывается о встрече с Серовым, Шебуев приводил мнения специалистов о нежелательности открытия галереи ввиду плохого ремонта.

[5] Имеется в виду произведение Репина «Гоголь сжигает в камине вторую часть «Мертвых душ».

[6] Эти мнения выдающихся деятелей русского искусства и культуры о памятнике Гоголю работы Андреева дополняет следующее суждение о нем Репина: «Трогательно, глубоко и необыкновенно изящно и просто. Какой поворот головы! Сколько страдания в этом мученике за грехи России!.. Сходство полное. Это Гоголь сидит в Италии на каменной скамейке. Да здравствует Н. А. Андреев! В душе своей я благославляю комиссию, утвердившую эту смелую по правде идею. Москва не без просвещенных людей: большое счастье для искусства» (—М.— И. Е. Репин в Москве.— «Голос Москвы», 1910, 6 января, № 4).

Расхождения во мнениях о памятнике Гоголю были одно время довольно острыми. В этой связи не лишена интереса статья В. В. Розанова «Отчего не удался памятник Гоголю?», в которой имеются такие строки: «...Гоголь — это чувствуется — был таким, как его представил г. Андреев. Ну, был — *в последний момент,* уже не творческий момент: однако все-таки же — *был!* Это — портрет *живого, натурального* человека, что очень много для памятника, который всегда являет только схему или идею изображенного человека, по несчастному неуменью русских. В памятнике Гоголя есть несомненно «кое-что» необыкновенно ценное,— и редкое. Рассматриваемый вблизи, он чрезвычайно нравится, *заинтересовывает.* А ведь, например, памятник Пушкину в Москве до того шаблонен, что на него невозможно долго смотреть: *скучно!* Этой ужасной *скуки* нет в памятнике Гоголю; но печаль состоит в том, что в нем совершенно ничего не видно, едва вы отдалились от него на некоторое расстояние. Сзади же он представляет положительное и бессмысленное безобразие <...>

Нельзя вообще задавать «изобразить Гоголя», или — «увековечить память о его творениях...» <...> «Памятник» ставится «всему» в человеке, ставится «целому» человека и творца. Это — непременно. Андреев так невольно и взял: взял — конец! Но тут идея памятника столкнулась с фактом в человеке: «конец» Гоголя есть сожжение 2-го тома «Мертвых душ», безумие и смерть. Андреев волею-неволею взялся за это, и его Гоголь с упреком, недоумением и негодованием смотрит на толпу у своего подножия,— готовый бросить в печь свои творения <...> Как же вы хотите, чтобы такое «коронование» человека,— а памятник есть «коронование»,— удалось, вышло удачным и даже просто осмысленным? Гоголю вообще невозможно поставить хорошего памятника. И не

нужно. Ему лично вовсе не нужно, «не благопотребно», как говорят семинаристы; но и для России тоже не нужно» (В. В. Розанов. Среди художников, 1914, стр. 273—275, 278).

[7] Сергей Иванович Филатов (1852—1911) — присяжный поверенный, председатель Совета присяжных поверенных Москвы. Среди современников слыл «большим цивилистом» (Ф. На славном посту. С. И. Филатов.— «Московская газета», 1911, 14 ноября, № 159).

[8] В упомянутой заметке «Синего журнала» творчество Серова характеризовалось так: «22-го ноября русское искусство потеряло одного из самых изумительных, по тонкости и изящности, художников.

Смерть вырвала из их рядов Валентина Серова — художника, одни произведения которого делали выставку передвижников, а позднее «Союза», значительными. Появление его портретов и картин придавало выставке тот торжественный характер праздника искусства, каким по существу и должна быть выставка живописцев. В пору полного развития натуралистических направлений — он сумел остаться строго обособленным, не подражающим никому, и внес в область портретной живописи новое слово, которое является божественной привилегией только огромного таланта. Среди передвижников, строго замкнутых в круге своего «передвижнического» толкования искусства, Серов, наряду с Левитаном, шел своей дорогой, разрешая исключительно только живописные задачи.

Передавая натуру буквально, он всегда перекладывал ее на ту изумительную музыку своей души и своего глаза, которая почти не поддается определению словами<...> Несмотря на всю утонченность техники, Серов был прост, ясен и убедителен, как сама натура, как истина, как красота. Он весь — скромность и искренность. Он как раз обладал такими достоинствами живописца, которые менее всего импонируют толпе и менее всего доступны ее пониманию. Лишенный занимательности в глазах рядовых зрителей, никогда и не пытавшийся быть рассказчиком,— Серов давал высокие образцы чистого искусства в своих портретах... Но лучший наш художник ушел из жизни русского искусства, истинно и глубоко ценимый только немногими. Такова судьба русского художника» (Памяти В. А. Серова.— «Синий журнал», 1911, № 50, стр. 6).

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Андрей Белый, псевдоним Бориса Николаевича Бугаева (1880—1934),— поэт, критик, прозаик, выдающийся представитель русского символизма и его теоретик.

Знакомство Андрея Белого с Серовым протекало в основном в 1907—1911 гг. в стенах общества «Свободная эстетика». И хотя по признанию самого поэта ему не удалось «узнать коротко» Серова, те строки, которые он посвятил художнику, показывают, какое глубокое и незабываемое впечатление на него и окружающих производил Серов.

Воспоминания Андрея Белого о Серове извлечены из его книги «Между двух революций». Л., Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 227—230. В Приложении печатается его статья «Памяти художника-моралиста», опубликованная в «Русских ведомостях», 1916, 24 ноября, № 271.

Из книги «Между двух революций»

Незабываем в «Эстетике» Валентин Александрович Серов. Не практик, не «жеребец»[1]: застенчивый, скрытный, угрюмый; ходил мешковато; голубые глазки щурились напряженно от яркого света,— от каждого восприятия; и сидел, глаза заслоняя ладонью, из-за которой высовывал бледное очень лицо, точно страдающее бессонницей, чтобы пристально

впиться; и — снова спрятаться; часто ставил он локоть в колено, роняя голову в руку, глаза опуская меж ног; он придремывал точно, рисуяся в сине-серых стенах, из бирюзовой мебели светлою, желтою, как встрепанною бородкой и светло-желтою, иль серою широкою парой, которою он обвисал; он высиживал заседания,— широкоплечий, квадратный, совсем небольшого росточка, с перекривившимся, точно от боли, лицом, с поперечной морщиной на лбу от усилия что-нибудь осознать, что-нибудь проницать: глазки — с дальним прицелом; входил же — бесшумно, на цыпочках, крадучись; покачивалось его грузное тело.

И растрепанная бородка, и свисшие, бледно-желтые волосы, и рот, стиснутый от решенья все взвесить,— давили весом; войдет,— и точно выставит невидимый груз, который сместит председателя; сам же, перепугавшись себя, отойдет в уголочек; таиться за спинами и, кривясь, как в подзорную трубку, глядеть, подавлять усилием вздох; казалось: сидит и вздыхает Серов, скрипя стулом и порываясь вскочить, но удерживаясь, качая сомнительно головою, кривяся улыбкою; казалось,— бросал из угла:

— Горьким смехом моим посмеюсь!

Страдал улыбкою.

А невидимый вес, от которого он силился откреститься,— был слышим; Серова — не видишь: Серов — за спиной, вперясь в пол, бросив локти в колени, ладонями их захватив, наклоняясь широкою грудью,— молчит; ты же ждешь, не раздастся ли хрипловатая, темновато скроенная, короткая его фразочка, которою определит, пригвоздит, никого не судя; всем станет ясно: «Негоже!»

Помню один его жест, после которого наступило молчание, оборвавшее прения; Брюсов, председатель «Эстетики», жаловался на «Кружок»[2], следовавший резолюциям председателя,— Брюсова:

— Они гонят нас: говорят, — помещение им надо очистить.

«Эстетика» собиралась в «Кружке».

Трояновский:

— Вы ж, Валерий Яковлевич, председатель «Кружка»?

Из угла скрипнуло кресло; все — обернулись: Серов, молча слушавший, оторвавшись от созерцания ковра меж ногами, махнул добродушно короткой рукой; и хриповато отрезал:

— Коли гонят, — уходить надо!

Гнал Брюсов — Брюсова: председатель «Кружка» — «нашего» председателя.

Юмор Серова раздавил, потому что тяжесть его — от правдивости строгого и непоказного таланта и от морального пафоса, давимого в себе усилием казаться сонливым; он был стыдлив, ужасаясь судить других; непроизвольно иные жесты его падали приговорами[3].

Мало слов сказали друг другу мы, встречаясь пятнадцатилетие[4]:

в «Эстетике» и у Рачинского[5], где с 1902 года он мне тенел в уголочке, куда, молча придя, он садился, нас слушал; и после украдывался на цыпочках, скрипя половицами; делалось светлей и уютней, когда он входил; а когда выходил, становилось тенисто; в деликатных вопрсcах всегда я считался с Серовым; он так часто мучился, горько кривясь вниз склоненным лицом со свисающей прядкою[6], когда решали вопросы, где этика, тактика и неумелое выявление по существу неизбежных решений разламывались в антиномии; молчанием своим он их нам выдвигал.

Много было тяжелого, когда гнали Меркурьеву[7], Пашуканиса[8], Переплетчикова; не в том суть, что гнали, — в том, как это делалось! Ушибли Меркурьеву; Переплетчиков — плакал; а Пашуканис вылетел сдуру; из дон-кихотства; надо было изъять профанаторов, иль всему составу «Эстетики» развалиться от действий маленькой группочки; Брюсов вышвыривал с мстительной радостью, тешась, как скальпом, победой своей; а Рачинский с ехидным подкуром, как мальчик, пинающий пяткою в мягкие части такого ж, как он, старика, изгонял Переплетчикова; Трояновский — любовался техникой своих операционных приемов; один Серов мучился, стулом скрипя; на лице проступала брезгливая боль; точно ревмя ревел; и молчал и кривился: ревел в нем невидимый вес; содрогался я от крутых мер, ожидая решенья Серова, которого профиль почти вовсе спрятался, полузакрытый ладонью; но он поднял руку — за Брюсова.

И я — за ним.

Под мрачною внешностью этой с таким саркастическим видом, — кипели вулканы; и лев в нем рыкал; он, давяся от рыка, его сотрясавшего,— ежился горько.

Раз вышел из тени[9]; я дал тому повод, делая доклад от «Весов»[10]; дня за три перед тем я поссорился с Брюсовым (нас помирил Поляков); после ссоры повестки «Эстетики» не были посланы вовремя, никто на доклад не явился; я поднимаюсь по лестнице, вижу: все пусто; ни Трояновского, ни даже Эллиса[11]: случайные одиночки! Средь них — Иван Бунин[12], явившийся точно назло, чтобы учесть пустоту; ненавидя Брюсова, он — с любезным авансом ко мне; но дело — не в нем, не в «Весах», не во мне, а в Серове, метавшемся в пустых комнатах, их заполнявшем, косившемся на пустевшую лестницу; не придет ли кто — все ж? Увидавши меня с перепыхом он бросился к двери, и мягко схватив за рукав с неприсущей ему демонстрацией под локоть ввел, как протопоп архиерея; горячим пожатием руки успокоил меня, не сказавши ни слова, меня усадил, пододвинул мне пепельницу и на цыпочках стал передо мной расставлять ряды стульев, рукой приглашая садиться; таки набралась еще горсть; взяв рукой колокольчик, открыл заседание, слово давал.

Зная всю его мешковатость, любовь к уголкам, к спинам, — понял: бестактностью членов правления взорван был он, пережив ее срамом

себе; этот взрыв в нем меня взволновал; и я мог увлечь слушателей; единственный вечер под председательством В. А. Серова прошел с максимальным подъемом (поздней собралась-таки публика); понял, за что так любили его: когда заболевал, то летел Философов из Питера — нянькой сидеть в изголовьях; Рачинская[13] плакала.

Непоказной человек; с вида — дикий; по сути — нежнее мимозы; ум — вдесятеро больший, чем с вида; талант — тоже вдесятеро больший, чем с вида.

Видя издали серую пару коротенького Серова, пробирающегося перевальцем, на цыпочках, не спугнув референта, присесть в уголочке, — казалось: «вес», ставши светом, живит; электричество — светит светлее.

Таков был Серов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Памяти художника-моралиста

Покойного не удалось мне узнать коротко. Тем не менее десятилетие я довольно часто встречался с Серовым.

Есть ряд людей, окруженных блещущим веером своих проявлений; люди эти производят впечатление павлинов, распускающих в обществе радужный хвост; В. А. Серов, каким видывал я его, обыкновенно молчал; но невидимый ореол обаяния сопровождал его всюду; в том невидимом и неблещущем ореоле опадали *павлиньи хвосты*,— о, сколь многих! В том невидимом и неблещущем ореоле, наоборот, молчаливые, скромные, тихие люди начинали как-то сиять. Такова была атмосфера Серова; такова была моральная мощь его человеческих проявлений и творчества. В комнату он входил как-то тихо, неловко, угрюмо и... крадучись; в комнату с ним входила невидимо атмосфера любви и суда над всем ложным, фальшивым; так же медленно, не блистая радугой красок, входило в сознание наше его огромное творчество,— и оставалось там жить — навсегда.

Не было никакой возможности в присутствии Валентина Александровича говорить без ощущения самокритики; где-нибудь в уголке, сидя молча на стуле, В<алентин> А<лександрович> жестом, молчанием,

взглядом, одним метким словом разоблачал, не бичуя, красивое оперение мнений: и *павлины* из мнений превращались им часто в *общипанную сороку;* ложные блески гасились им, неложные — начинали мягко сиять. Он был *портретист* среди нас; он присутствовал среди нас как учитель, как *мастер* искусства,— искусства быть честным; к разговору, к событию, к человеку относился он с той же серьезною строгостью, как к картинам своим: одним метким словом, прищуренным глазом нелепо сидящей на стуле тяжелой, короткой фигуры накладывал он неизгладимейший штрих, поправляя рисунок происходящего вкруг него и превращая его в художественное произведение; этот штрих — штрих Серова! — был именно тем *«чуть-чуть»,* от которого начинала картина светиться в ней скрытою правдой; без высказывания, обличения иль защиты превращал он подчас метким жестом своим пышное великолепие слов в безобразный гротеск и кажущуюся однотонность — в переливы нежного перламутра; я не раз присутствовал при обращении им словесного одеяния в *царское платье* из андерсеновской сказки.

Я Серова не видел бичующим: не был он моралистом в провозглашенье абстракций морали и добродетели, против которых в свое время шел бунт представителей новой школы искусства; его мнение лишь художественно рисовало карикатуры и подлинные красоты; тем сильнее одушевлялось сознание наше при созерцании этих *жестов* Серова — красотой и добром. Красота и добро сочетались в единство им: он имел скрытый пафос морального творчества, моральной фантазии: был прекраснейшим человеком, не — *«истом»*, в себе сочетающим гармонически красоту и добро; точно был он весь создан осуществлять Платоново выражение благороднейший, о котором написано множество абстрактнейших комментарий; его жизнь, его творчество, его слово вовсе не были блещущими извивами арабесок и фейерверками сочетаний словесных; он стоял перед нами как *путь:* путь самой жизни; его творчество было лишь естественной эманацией, мягким, теплым дыханием жизни личности; оттого-то оно не летело пред нами галопами поверхностных достижений и быстротой эволюции своих форм. Оттого-то он мог на поверхностный взгляд нам казаться скупым и сухим. Эти скупость и сухость огромнейшего дарования воспринимались мною всегда как высокое целомудрие творчества.

В пафосе художественных и моральных исканий плавилась самая его личность; по отношению к нам его творчество было скромным весенним дыханием *новых форм* или печалью о недостигнутых формах правдивой гармонии.

Это-то создавало вкруг личности В<алентина> А<лександровича> атмосферу ответственной строгости, силы, людей не давящей (мно-

гие сильные люди нас давят, гнетут); сила Серова не угнетала и не ломала его окружение, потому что была она *силой любви* к зерну света, произрастающему в каждом из нас.

То же все зарисовано на холстах, им завещанных нам: линия портретов Серова выявляла в портрете ему присущую и в нем скрытую правду, которую мы в общении с оригиналом портрета не чуяли; разоблачая все ложное, эта серовская линия обличала прекрасное; и оттого-то портреты Серова всегда — Страшный Суд, выполненный с огромной любовью и силой; личность, стоявшая перед Серовым, преображалась двояко: становилось многое в ней карикатурно, убого; но сквозь ветхое одеяние кажущейся былой пышности выступал подлинный человеческий лик, облеченный божественной жизнью.

Валентин Александрович стоял перед нами судьей нелицеприятным и нелукавым, но нежно любящим подсудимого и несущим ему после строгого разбора всех недостатков правдивое и мягкое оправдание: «Иди, не греши!» В. А. Серов эстетически бичевал; и бичующе выявлял красоту души человеческой. В<алентин> А<лександрович> пред лицом всей России стоял как огромный художник. Почему же этот огромный художник мог казаться иным, *скуповатым* в своем выявлении? Потому, что мы чувствовали, что его прекрасная личность затаила в себе о, насколько бо́льшее, нежели все им написанное!

Валентин Александрович не досказался пред нами, потому что имел он сказать некую великую правду о *жизни* и *творчестве*, потому что *жизнь и творчество* гармонически сочетались в исканиях им *пути жизни*.

Если внешняя аналогия заставляет меня проводить параллель меж Серовым и Чеховым, то во внутренней аналогии он стоит предо мной как Толстой нашей живописи. Если внешнее проявление его кисти явило Серова пред нами как русского гения, то внутренний жест, аккомпанемент к его линиям, краскам, сюжетам, превышая сюжеты и краски Серова, обнажает нам правду невыявленных его моральных исканий: путей русской живописи. И вот в нем, в этом скрытом своем и глубоко жизненном жесте Серов превышает Серова: в нем жил эпохальный художник, не смогший сказаться во всем своем блеске и молчаливо унесший от нас свое высшее устремление, присущее гениям лишь: сочетать искусство и жизнь: красоту и добро, высоту эстетики с этикой: *пафос моральной фантазии.*

Импульсом этим стоял перед нами Серов. И ныне стоит перед нами, облеченный невидимо в этот импульс; и ему, отошедшему, можем мы, поклонившись, сказать,— все, все, все музыканты, художники и художники слова: «Ты — нам *подлинно мастер!*»

КОММЕНТАРИИ

[1] Ранее А. Белый приводит слова И. И. Трояновского, объясняющие смысл, какой вкладывался им в слово «жеребец»: «Человек типа *жеребца*! Жеребец не терпит себе подобных: бьет копытом... Жеребец улучшает породу» (*Андрей Белый*. Между двух революций. Л., 1934, стр. 227).

[2] Московский Литературно-художественный кружок возник по инициативе артиста А. И. Сумбатова-Южина в 1898 г. и просуществовал до 1920 г. Целью кружка было «способствовать развитию литературы и изящных искусств и ближайшею целью: а) общение литераторов и художников; б) исполнение совокупными силами членов Кружка и приглашенных лиц различных сценических произведений, концертов, публичных чтений и т. п.; в) устройство художественных выставок, вечеров и собраний» (Устав Московского Литературно-художественного кружка. М., 1901, стр. 1).

Основателями кружка были Ермолова, Федотова, О. О. Садовская, Н. А. Никулина, К. Н. Рыбаков, А. А. Яблочкина, Станиславский, Чехов, С. И. Мамонтов, Левитан, К. Коровин, Остроухов и другие.

Диспуты, доклады, лекции по вопросам искусства и литературы, происходившие в кружке по вторникам, имели, по словам Немировича-Данченко (также его учредителя), «огромный успех» (Вл. И. *Немирович-Данченко*. Из прошлого. М., 1938, стр. 216). Андрей Белый, отмечая, что «летописцу Москвы не избегнуть Кружка тех времен», писал, что в нем выступали лучшие лекторы Москвы, Петербурга, Киева, Харькова и Одессы (*Андрей Белый*. Начало века. М.—Л., 1933, стр. 209, 211). «Кружок основал фонд имени А. П. Чехова для пособия нуждающимся писателям, артистам, художникам и ученым. Ежегодно в этот фонд отчислялось несколько тысяч рублей, которые шли на помощь не только тем, кто обращался за помощью лично, но и сама комиссия <занимавшаяся в Кружке распределением фонда> следила — кому нужно было помочь» (И. А. *Белоусов*. Литературная Среда. Воспоминания. 1880—1928. М., 1928, стр. 200). Кружок имел в то время одну из наиболее крупных и богатых библиотек в Москве (около двадцати тысяч томов). В собрании автографов, пропавшем во время гражданской войны, в числе других были письма Н. М. Карамзина, А. Н. Островского, Репина, Серова.

Спустя несколько лет деятельность кружка стала вызывать нарекания, перешедшие незадолго до первой мировой войны в открытое недовольство. Вот три характерных отзыва о нем, сделанные в разное время. Первый относится к 1907 г.: «Самое сильное биение пульса бойкой интеллигентной Москвы вы можете наблюдать в «Кружке». В Москве не нужно прибавлять, какой это Кружок. «Кружок» — единственный <...>

Такого игорного клуба нет в Петербурге <...> Но нигде нет (не только в России, но и за границей) такого точно клуба, который на чистый доход, взимаемый с игроков, так щедро поддерживал бы...

«Что»? Да все, что относится к литературе, науке, общественному движению»

(П. Боборыкин. Беседы.— «Слово», 1907, 6 декабря, № 323). Спустя три года появился второй отзыв: «Общество — рахитик. Не ходит — ковыляет. У него было за несколько лет его жизни много хороших начинаний. Но существование его почти всегда выходило таким бедным, скучным, малозначительным. Точно общество — ненужное. А между тем оно — чуть ли не единственная организация, объединяющая московскую писательскую и журнальную братию» (Коль-Коль <Н. Е. Эфрос>. Московская пестрядь. Писатели и дуэль.— «Одесские новости», 1910, 10 апреля, № 8089). И, наконец, последний отзыв был сделан еще через три года: «...московский игорный клуб, при котором существует нечто вроде литературного буфета, но который, впрочем, называется «Литературно-художественным кружком» (Петр Пильский. Шуба в июле.— «Одесский понедельник», 1913, 12 августа, № 2).

В первые годы существования кружка Серов, хотя и не был членом, принимал активное участие в его работе. В 1905 г. он совместно с Остроуховым, по поручению кружка, составил доклад о необходимости устранения цензуры и административно-полицейского произвола в области изобразительных искусств (Московский Литературно-художественный кружок. На правах рукописи. М., 1905, стр. 16—18). В 1908 г. он вместе с А. А. Бахрушиным, Ермоловой, Федотовой, Н. Е. Эфросом, Собиновым, Н. А. Поповым и другими от имени кружка был в числе организаторов по чествованию Художественного театра.

Творческая биография Серова также была связана с кружком: по его заказу художник исполнил портреты Шаляпина, Ермоловой, Федотовой, Южина и Ленского.

[3] О реакции Серова в связи с инцидентом кружка и «Свободной эстетики» Андрей Белый упоминает и в другой книге своих мемуаров — «Начало века» (М.—Л., 1933, стр. 158).

[4] Несколько далее Андрей Белый пишет, что встречался с Серовым с 1902 г. Таким образом, их знакомство продолжалось не пятнадцать, а девять лет.

[5] Григорий Алексеевич Рачинский (1851—1939) — филолог, двоюродный брат известного ботаника С. А. Рачинского, в 90-х гг.— правитель дел Московского губернского правления и одновременно секретарь Общества искусства и литературы, член МОЛХ. Остроухов, познакомившийся с Рачинским в конце 80-х гг., весьма положительно отозвался о нем: «...Рачинский очень милый и симпатичный молодой человек, чуть-чуть щеголеватый, сын помещика Смоленской губернии, только что потерявший отца и недавно переехавший в Москву из своей деревни. Около 12 лет он выжил там среди природы и книг, много работал и читал. Книга отозвалась на нем некоторой сухостью в суждении, очень небольшой; но зато он положительно недюжинно-образованный человек, с большим запасом знания, с сильно развитым интересом к самоусовершенствованию, хорошо воспитанный, превосходно владеющий языками, любовно и, кажется, широко знакомый с литературой нашей и Запада. Очень скромный и, сколько я мог наблюсти, за короткое свидание с ним, теплый человек» (письмо к Е. Г. Мамонтовой от 3 января 1889 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

Газета «Новости дня» (1903, 23 января, № 7050) в списке известных москвичей характеризовала его как «друга искусства». В 900-х гг. Рачинский был членом редакции журнала «Вопросы философии и психологии», редактором издательства «Путь», а также председателем Московского религиозно-философского общества. Им написаны «Трагедия Ницше» (М., 1900), «Японская поэзия» (М., 1914) и ряд статей по философии и искусству. По словам знавшей его Остроумовой-Лебедевой, он был «выдающийся литератор, прекрасный переводчик, человек огромной эрудиции» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т. 2. М.— Л., 1945, стр. 111). Андрей Белый, отмечая в своих воспоминаниях Рачинского, как яркую, своеобразную личность, писал о нем: «С юных лет эрудит, вытвердивший наизусть мировую поэзию, перелиставший философов, всяких Гарнаков, Г<ригорий> А<лексеевич> — энциклопедия по истории христианства, поражавшая нас отсутствием церковного привкуса; нам казалось то, что именует он мировоззрением — энциклопедия; а что считает досугом — канон его <...> Ходил по Москве парадоксом; староколенный москвич с «традициями» сороковых годов, рукоплескал всему смелому, унырявая из быта, с которым видимость створяла его; чтимый профессорами, им зашибал носы озорным духом. То, чем пленял нас, его умаляло в быту, где исконно вращался он; котировали его остроумцем; он импонировал фонтанами текстов: на всех языках <...> его гимны о культуре <...> доселе мне памятны <...> пестун всех нас, в известный период вынашивал он наши молодые стремления; в часы же досуга писал он стихи: грустны и строги строчки его антологий; пародии на Алексея Толстого (поэта) — и сильны и звучны; один из первых он оценил Брюсова, Блока <...> Роль Рачинского, певшего в уши старопрофессорской Москве о культуре искусств, ей неведомой, в свое время была значительна» (Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, стр. 88—94).

[6] Таким же изображает Серова Андрей Белый и в другой книге своих воспоминаний: «Криво помалкивающий, иронический, кряжистый и белокурый Серов, с добродушием щурясь на нас» (Андрей Белый. Начало века. М.— Л., 1933, стр. 97).

[7] Артистка Нина Александровна Меркурьева (? — ум. ок. 1910 г.) из-за своего выступления на одном вечере (он назывался «Вечер мерцаний») была вынуждена уйти из состава общества «Свободная эстетика». При обсуждении инцидента с Меркурьевой В. Я. Брюсов квалифицировал ее выступление как «верх антихудожественности» и заявил: «Среди наших членов есть такие имена, как Валентин Александрович Серов, с его именем не могут стоять рядом имена лиц, выступавших в «Вечере мерцаний» (протокол соединенного заседания членов комиссий общества «Свободная эстетика» от 3 января 1908 г.— Не издано; архив В. Я. Брюсова, отдел рукописей ЛБ). Однако среди членов общества выявились разногласия: сам Серов и художник В. В. Переплетчиков считали, что обсуждение имело «характер суда над ней <Меркурьевой> и допущение такого оборота дела не должно было иметь места» (протокол заседания комитета общества «Свободная эстетика» от 12 января 1908 г.— Не издано; там же). На одном из последующих заседаний комитета общества Переплетчиков в знак протеста вышел из руководящих органов «Свободной эстетики». Одной из причин, побудивших его так поступить, было, как заявил Переплетчиков, нарушение неприкосновенности личности члена общест-

ва в его стенах. В подтверждение он приводил слова Серова в разговоре с ним: «неприятно, что секли человека» (протокол заседания комитета общества «Свободная эстетика» от 17 февраля 1908 г.— Не издано; там же). Инцидент с Меркурьевой стал известен печати. В хлесткой статье журналист С. В. Яблоновский в адрес Серова бросил следующий упрек: «Я преклоняюсь перед огромным талантом, я знаю о нем только самое хорошее, как о человеке, но я не понимаю, отчего на эту фразу <Брюсова> он только пробормотал сконфуженно что-то себе под нос, а не встал, протестуя против злоупотребления его именем? Потом после заседания он сказал: «Так тяжело было, словно перед тобой секли женщину»,— отчего же это он сказал потом, а не тогда, когда его авторитетное слово могло иметь огромное значение?» (С. Яблоновский. Эстетика и... этика».— «Театр и искусство», 1908, № 8, стр. 154). Как бы ни было неприятно и тягостно для Серова происшедшее в «Эстетике», однако протестов с его стороны в общество не поступало.

[8] Викентий Викентьевич Пашуканис (? — ум. ок. 1920 г.) — владелец «Издательства В. В. Пашуканис», секретарь общества «Свободная эстетика».

[9] Здесь Андрей Белый несколько снижает роль деятельности художника. Серов занимал видное положение в обществе «Свободная эстетика»: с самого начала его учреждения весной 1907 г. и до 19 октября 1910 г. он был членом комитета общества. После Серов намерен был оставаться активным посетителем собраний общества, так как лишь за полтора месяца до смерти он сделал взнос на 1912 г. (квитанция № 255 от 6 октября 1911 г.— Не издано; архив В. Я. Брюсова, отдел рукописей ЛБ). И действительно, 14 октября 1911 г. московская «Вечерняя газета» (№ 51) в заметке «У эстетов» упоминала Серова среди присутствовавших на вечере старой итальянской лирики. 4 ноября 1911 г. (№ 72) та же газета сообщала, что Серов был на вечере поэтов, на котором выступали Брюсов, С. Я. Рубанович, Б. А. Садовской, М. И. Цветаева и другие.

[10] Доклад Андрея Белого «Символизм и современная русская литература» состоялся в сезон 1908/09 гг.

[11] Эллис, псевдоним Льва Львовича Кобылянского (1879 — ум. после 1938 г.) — поэт-символист, переводчик и критик; в 1913 г. уехал за границу, перешел в католичество и стал монахом иезуитского ордена.

[12] Иван Алексеевич Бунин (1870—1953) — поэт и прозаик, после Октябрьской революции уехал за границу, лауреат Нобелевской премии (1933).

[13] Татьяна Анатольевна Рачинская (1864—1920), урожденная Мамонтова,— друг юности Серова. Четырнадцатилетним мальчиком он исполнил ее портрет в крестьянском платье (ГТГ). Большим чувством проникнуты те немногие знаменательные слова, которые обронил молодой Серов 13 января 1889 г. И. С. Остроухову, жалуясь на ее брата М. А. Мамонтова: «Одно ему прощение ради Танички» (Серов. Переписка, стр. 208).

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Леонид Николаевич Андреев (1871—1919) — прозаик и драматург.

Знакомство Андреева и Серова, по-видимому, состоялось в начале 900-х гг., когда они оба, достигнув известности и некоторого материального достатка, смогли стать владельцами дач на побережье Балтийского моря в Финляндии. Г. И. Чулков, живший неподалеку от них, в своих воспоминаниях об Андрееве пишет, что он встречал Андреева в доме Серова (Книга о Леониде Андрееве. Берлин—Петербург—Москва. 1922, стр. 118). Но не только факт простого соседства связывал писателя и художника. Помимо либерально-демократических взглядов, присущих Андрееву и Серову, их объединяла еще любовь к живописи, которая, как известно, была одним из глубоких и сильных увлечений Андреева (см. Вадим Андреев. Детство. М., 1963, стр. 61, 62; Корней Чуковский. Современники. Портреты и этюды. М., 1962, стр. 294). По отзыву знавших писателя, его портреты и пейзажи свидетельствовали о недюжинном художественном даровании. В этой связи примечательны слова дочери Серова — Ольги Валентиновны. Говоря о том, что на даче у писателя «в комнатах по стенам висели огромные рисунки — увеличенные копии с рисунков Гойя работы Леонида Андреева», она пишет: «Увеличение было сделано на глаз. Папа удивлялся такой точности увеличения и находил у Леонида Николаевича большие способности к рисованию» (О. Серова, стр. 78).

Андреев всегда высоко ценил творчество Серова. В беседе с корреспондентом газеты «Биржевые ведомости» он признавался: «В живописи люблю больше всех Бёклина. Потом люблю Серова, он самый благородный художник, Бенуа — он наиболее культурный, умный и тонкий» (Кодак. У Леонида Андреева. II.— «Биржевые ведомости», 1908, 14 ноября, № 10810).

В 1907 г. Серов исполнил портрет писателя. О его отношении к Андрееву ничего не известно. В воспоминаниях современников можно найти сведения лишь ассоциативного характера. Так, К. И. Чуковский, говоря о «провинциальности» Андреева, писал, что эта черта «особенно сильно бросалась в глаза, когда ему <Андрееву> случалось встречаться с такими людьми, как, например, Серов, Александр Бенуа или

Блок, перед которыми он странно робел: слишком уж различны были их «культурные уровни» (Корней Чуковский. Современники. Портреты и этюды. М., 1962, стр. 303).

Смерть художника явилась для Андреева огромным горем. Именно он известил Горького телеграммой об этом событии. «Крепко любимому В. А. Серову» — такие слова были на венке, который Андреев возложил на гроб художника (Похороны В. А. Серова.— «Раннее утро», 1911, 25 ноября, № 271). Год спустя у писателя родился сын, которого решили в честь Серова назвать Валентином (сообщено нам В. Л. Андреевым, ныне проживающим во Франции).

Секретарь Андреева, журналист Василий Васильевич Брусянин (1867—1919), напечатал в своем изложении воспоминания писателя (В. Базилевич <В. В. Брусянин>. Леонид Андреев о В. А. Серове.— «Новая студия», 1912, № 7, стр. 16—18).

О В. А. Серове

(В ИЗЛОЖЕНИИ В. В. БРУСЯНИНА)

...Поделюсь воспоминаниями об одном впечатлении в день смерти Серова год назад.

Это был траурный вечер в обширном, строгом, полутемном кабинете Леонида Андреева.

Десятый час. Писатель только что собирался засесть за литературную работу, когда по телефону из Петербурга сообщили о неожиданной кончине В. А. Серова.

Роковое дыхание смерти дошло до отдаленного, заглохшего на зиму уголка Финляндии. Дыханию смерти отозвалась душа, испуганная скорбью. Родились печальные воспоминания и думы о том, кого теперь уже нет... не будет.

Литературная работа откладывается. Образы литературных замыслов уступили путь страшному и таинственному образу смерти.

Перед этим Андреев стоял у мольберта с растушевками и карандашами пастели в руках. При ярком мерцании семисвечника и ламп он делал кое-какие поправки на портрете, который писал днем. Был доволен своей работой, говорил о живописи и за два часа до трагической вести упоминал имя Серова с восхищением, с любовью. Упоминал имя того, кого уже не было в живых.

Поражало это странное совпадение: в душе живы представления о живущем, творящем, достигающем художнике, а бездушные проволоки телеграфа и телефона разносят во все концы света лаконические, нервно-трепетные сообщения о том, кого уже нет и кто уже не творит, дойдя до роковой грани предопределенных достижений.

Л. Андреева связывала с Серовым личная дружба. Оба они любили Москву, были москвичами, творили в Москве, встречались. Серов написал Андреевский портрет, когда в чертах писателя была еще молодость, вера в жизнь и человека, как выразился один критик[1]. Один любил литературу и служил ей, другой любил эту литературу. Один был предан живописи и любил ее, другой любил эту живопись. И обоих их влекла друг к другу связь с искусством.

— Боже мой, что же теперь делается там в семье Серова? — задавался печальным вопросом писатель и ходил по кабинету и не получал ответа от его темных строгих стен.

О живых людях вспоминал Андреев под гнетом вести о смерти. Упоминались имена сыновей почившего художника, и писатель говорил: «какие они милые, какие молодцы!» Упоминалось имя дочери художника и прибавлялось: «как она прекрасна!» Упоминалось имя жены Серова и задавался вопрос: «как будет жить она, уставшая от жизни?»

И все мы, сидевшие в кабинете, дивились, какая, не похожая на другие, была семья покойного художника: крепкая семья, трудолюбивая, интеллигентная, солидарностью объединяющая всех ее членов.

По даче Серов был ближайший сосед Андреева. Несколько лет назад В. А. Серов купил в шести верстах от дачи Андреева, на берегу моря, усадьбу. И эта усадьба для художника была уголком отдыха.

Андреев вспоминал о том, как сыновья Серова и сам художник «собственноручно» строили себе яхту. Выстроили отец и дети яхту, оснастили ее, окрылили парусами. И эта яхта с белыми парусами олицетворяла собою земное, личное счастье художника. И вот теперь налетела гроза на яхту художника, сорвала белеющий парус и прибила к берегу яхту, потерпевшую аварию.

Белым чистым парусом проносился над темным морем жизни художник В. А. Серов. Налетел таинственный, незримый вихрь смерти, и парус оторвался от яхты и исчез в темных волнах небытия.

— Трудно поверить в эту смерть! — говорил Андреев, а сам все ходил по темному кабинету и точно прислушивался к таинственному голосу, разъясняющему смысл жизни, бессмыслицу смерти.

Но никто не скажет, где тот, кто решился прервать путь художественным образам, кто оледенил, омертвил незасохшие краски на палитре Серова.

— Таким сильным, здоровым казался он всегда. Трагедии жизни налагали на его лицо свои печати, а в глазах художника всегда светился

тот тонкий, незлобивый юмор, с которым так легко жить человеку.

— Часто трудно было отгадать — шутил художник или говорил серьезно... Помню, когда несколько лет назад мы встретились с ним после его серьезного недомогания, он сказал только одну фразу: «А ведь я мог умереть... да... мог умереть!» И трудно было разгадать эту фразу: страшно было ему умирать или легко?

— Он весь был какой-то замкнутый, сосредоточенный в себе, говорил отрывочно и точно не договаривал чего-то сокровенного, особенно на людях. В беседе с глазу на глаз растворялась душа этого человека, но ненадолго, и опять замыкалась в таинственном лабиринте образов.

Замыкалась душа художника в таинственных лабиринтах, по которым идут невыявленные образы, и тайной представляется для нас всех, чтущих Серова, те художественные достижения, которые были уже во власти художника и которым не суждено воплотиться в красочных сочетаниях.

— Если бы мне, как беллетристу, предложили описать Серова, я этого не сумел бы сделать. Я часто думал об этом, в мыслях представляя себе лицо Серова, его глаза, его манеру говорить, его улыбку, грусть, воодушевление. Если бы мне предложили описать Горького, Шаляпина, любого писателя, я взялся бы за эту работу... Серов — невыполним для беллетристического задания. Весь он был для меня неразрешимой загадкой, неразъяснимой и влекущей к себе. Я чувствовал в нем тайну и не находил слов, чтобы разгадать эту тайну. Я только любил его, как человека и художника...

Тайной для писателя был художник Серов. Ясновидец был тайной для ясновидца. Если так, сумеем ли мы разгадать эту тайну?

Пришла смерть и привалила тяжелый вечный камень к двери в таинственный лабиринт невыявленных образов, и навсегда тайной для нас остался художник.

Сорвался белый чистый парус с яхты — символ семейного счастья и радости: умер Серов.

Омертвели еще незастывшие краски на палитре Серова — символ завершения красочных вдохновений, и снова мы перед тайной преждевременной кончины.

КОММЕНТАРИИ

[1] Серов исполнил портрет по заказу журнала «Золотое руно» в 1907 г., когда писателю было тридцать восемь лет. Андреев согласился позировать лишь при условии «быть нарисованным только» Серовым (письмо издателя журнала Н. П. Рябушинского

к Серову от 27 июня 1906 г — Серов. Переписка, стр. 368). Однако немедленно приступить к работе не удалось, так как Андреев вынужден был выехать из России. Лишь в 1907 г., вернувшись из путешествия в Грецию, очевидно в июле-августе, Серов исполнил заказ. Судя по письмам Андреева к С. С. Голоушеву, писатель был им доволен (Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930, стр. 102, 103, 105, 120). Современники высоко оценили это произведение, впервые ставшее известным широкой публике вместе с портретом Г. Л. Гиршман в 1908 г. «Из двух портретов, выставленных Серовым,— писал И. И. Лазаревский,— привлекательнее портрет Леонида Андреева и по характеристике, и по экспрессии переданного лица. Интересный в колоритном отношении, он все же много уступает портрету г-жи Г. Гиршман, изумительному по гамме серых тонов» (Ив. Лазаревский. Из художественной летописи.— «Русская мысль», 1908, № 3, стр. 195). Грабарь считал, что портрет Андреева «хорош своей бархатной густой живописью и в характеристике его есть Серовская тонкость». И далее замечал: «Жаль, что по форме он несколько измят» (Игорь Грабарь. «Союз» и «Венок».— «Весы», 1908, № 1, стр. 139).

Весьма любопытные мысли о Серове и его портрете Андреева были высказаны неизвестным рецензентом газеты «Театр»: «На выставке «Союза» преимущественное внимание привлекает тот угол, где поместился со своим «Петром» и немногими портретами В. А. Серов. Скромный и простой, он побеждает все желтые и фиолетовые ухищрения господ Милиотти и Судейкиных и влечет к себе великою властью искреннего таланта. На этой выставке Серов — самый старомодный. Он бы не расстроил своими картинами даже ветхой гармонии передвижников. Куда больше диссонанса между ним и хоть бы «Цветами влюбленных» или «Рождением Афродиты», которые побивают в «Союзе» рекорд модернизма и причуды. И, проплутав следом за художниками по этим извилистым путям, будто бы ведущим в царство новой художественной красоты и правды, с еще большим удовольствием, с какою-то обостренною радостью подходишь снова к серовскому уголку. Пусть он даст прощальные впечатления, развеет своею талантливою ясностью наслоившиеся на душу недоумения... У Серова первенствует портрет Леонида Андреева. Это — центр центра выставки. Пожалуй, по технике письма портрет г-жи Гиршман еще лучше. И многих очень здесь занимает, что в зеркало виден краешек лица самого художника, неожиданная шалость кисти. Но к тому небольшому портрету, сделанному акварелью, кажется, по заказу «Золотого Руна», влечет тема, самый объект изображения. Потому что глядит, отделяясь от зеленого фона, лицо писателя, начинающего все властнее владеть русскими думами. Есть неодолимая потребность знать не только книгу, но и написавшего ее, заглянуть в его душу <...> Стоит ли говорить о сходстве? Ведь это — Серов. И в этом отношении Леонид Андреев — одна из лучших его работ. Портрет не только схож и жив, до полной иллюзии, но и глубок. Вся великая печаль, что заполонила душу Андреева, говорит теперь из каждой строки его произведений, сгустилась в «Жизни Человека» до безысходного пессимизма,— запечатлелась на серовском портрете, дала ему главное содержание. Я смотрел в это измученное мыслью лицо,— и мне вспомнился другой портрет. Того же Андреева. Написанный года три назад И. Е. Репиным <...> И против воли набежали сравнения. Не Репина и Серова, но Андреева и Андреева. Да, несомненно, между этими двумя портретами много и

мучительно, с разъедающей болью, пережито Леонидом Андреевым... Там, на репинском полотне, столько еще молодой смелости, гордости, горячих дерзаний. Во всем даже в позе тела, откинувшегося к ступеням, особенно — в позе головы, в глазах, в губах — столько нерастраченной веры, верующей силы. Смелый вызов. Жажда торжества. Какой-то прекрасный бунт. Светлый дух. И самая печаль в глазах — животворящая... Теперь эта печаль — иная, давящая, из которой не выбраться. Наросло что-то безысходное и совсем по-иному сложило губы. И уже не бунт, а готовность, хоть и с проклятием, покориться этому безысходному, непреложному. Угасла радость, смотрит через глаза бездонность скорби. И легла на все какая-то щемящая тишина, какая-то неизбывная боль. Прежде лицо было красивым и ярким. Теперь — мудрым и тихим, какое всегда бывает у тех, чьи духовные глаза не отрываются от роковых тайн жизни. И оттого, что все это передано Серовским портретом с такою простою правдою, делается жутко и больно» (Некто. Два портрета.— «Театр», 1907, 29 декабря, № 144, стр. 15).

Кроме живописного портрета Андреева, существуют два литографированных: на одном дана голова, другой — поясной. Они были исполнены Серовым в 1908—1909 гг. Любопытна история их создания. Московское отделение Шлиссельбургского комитета, занимавшееся содействием политзаключенным, задумало с помощью издания «Рассказа о семи повешенных» Андреева пополнить кассу комитета. К этому изданию предполагалось дать рисунок Репина, который изъявил на это согласие. Свое обещание Репин исполнил, однако члены комитета из-за опасения, что репинский рисунок будет запрещен цензурой, обратились к Серову. Последний обещал дать «новый рисунок или портрет Л. Н. Андреева» (З. И. Крапивин. Репин и революция 1905 г.— «Ученые записки городского педагогического института им. В. П. Потемкина». М., 1960, т. XCV, стр. 81). Однако Серов не успел их исполнить, и издание вышло без его работ. Впрочем, члены комитета не были этим особенно огорчены. По словам историка В. И. Семевского в письме к В. Д. Лебедевой от 4 февраля 1909 г. «рисунки Серова <т. е. литографии> настолько не нравятся, что один член комитета, пожертвовав 25 руб., самих рисунков не взял» (не издано; отдел письменных источников ГИМ).

А. М. ГОРЬКИЙ

Знакомство Алексея Максимовича Горького (1869—1936) с Серовым, вероятно, произошло в декабре 1902 г., когда после бенефиса Шаляпина они вместе с другими деятелями культуры послали приветственную телеграмму Чехову (А. П. Чехов. Полное собр. соч. и писем. Т. 19. М., 1950, стр. 547). По-видимому, они встречались летом 1903 г. в деревне у Коровина (см. т. 1 настоящего изд., стр. 344—346). В январе 1904 г. Серов и Горький были на спектакле «Демон» с участием Шаляпина (письмо Шаляпина Серову от 19 января 1904 г.— Шаляпин, т. 1, стр. 447, 448). Но близкого знакомства между ними тогда еще не было. «Извините, что, будучи почти незнаком с Вами, обращаюсь к Вам с докукой»,— писал Горький Серову после 22 августа 1904 г., когда просил показать сведущим в скульптуре людям работы мальчика Г. Р. Герцовского (в тридцатитомном собрании сочинений Горького это письмо датировано «до сентября 1905 г.» — т. 28, стр. 383, а в издании Серов. Переписка, стр. 366, оно напечатано без всякой даты).

Сближение Серова с Горьким, по-видимому, началось летом 1905 г. в связи с намечавшимся изданием журнала «Жупел». Спустя три месяца Серов начал писать его портрет. Тогда же он подарил Горькому свою работу «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?», которой писатель очень дорожил. Дружба между Серовым и Горьким, по-видимому, не ограничивалась их чисто личными отношениями, если согласиться с нашим толкованием письма Горького к Шаляпину (см. письмо 3).

Многие исследователи справедливо говорят о том, что близость к Горькому бросает определенный свет на личность Серова (см., например, Э. П. Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и революция 1905 г. Л., 1960, стр. 75). Однако лишь Г. С. Арбузов во второй редакции своей статьи «Серов и Горький» справедливо отмечает, что и Горький находился под очарованием личности Серова (Горький и художники. Воспоминания, переписка, статьи. М., 1964, стр. 229). На его отношение к Серову, несомненно, оказал воздействие уход художника из Академии художеств, получивший огромный общественный резонанс.

Встречи Серова и Горького прекратились после отъезда писателя в 1906 г. за границу. Однако в письмах из Италии Горький неоднократно упоминает имя худож-

ника с большой теплотой. Возвратившись в Россию, он побывал на посмертной выставке Серова. «Больше всего понравились ему портреты Шаляпина, Мамонтовой, эскиз портрета Гиршман и все пейзажи»,— отмечала газета «Вечерние известия» (М., 1914, 11 февраля, № 396).

Выдержки из писем Горького извлечены из следующих изданий: Архив А. М. Горького. Т. 4. М., 1954, стр. 188, и т. 5, 1955, стр. 164; М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 28. М., 1954, стр. 380, 385, 389, 390, и т. 29, 1955, стр. 131, 150, 208; И. С. Зильберштейн. Репин и Горький. М.— Л., 1944, стр. 69.

А. М. Горький. Письма

1. ГОРЬКИЙ — Е. П. ПЕШКОВОЙ[1]

<Середина сентября 1905 г. Москва>

...Сидит у меня Серов, собирается писать портрет мой <...> Серов изумительно написал Шаляпина во весь рост <...>

2. ГОРЬКИЙ — К. П. ПЯТНИЦКОМУ[2]

20 или 21 сентября 1905 г. Москва

...Пишет меня Серов[3] — вот приятный и крупный Человек! Куда до него Репину! <...>

3. ГОРЬКИЙ — Ф. И. ШАЛЯПИНУ

26 сентября 1905 г. Москва

Дорогой мой Федор — снова пишу тебе о деньгах для Сормова. Прекращение платежей — это ерунда, но есть протестованные векселя. Вот и все.

Будь добр, реши сегодня этот надоевший тебе — я знаю! — вопрос. Жду ответа!

А. Пешков

А что у Серова? Не знаешь?
Сообщи его адрес, будь добр![4]

4. ГОРЬКИЙ — Е. П. ПЕШКОВОЙ

<Между 8 и 11 или 21 и 24 октября 1905 г. Москва>

...Выезжаю отсюда или 12-го, или же после 17-го, ибо 17-го идут «Дети». Приеду, вероятно, вместе с Серебровым, Шаляпиным и Пятницким. Может быть, и Серов тоже <...>

5. ГОРЬКИЙ — И. И. БРОДСКОМУ

<Вторая половина октября 1910 г. Капри>

...Были у Гржебина? Получу я Серова?[5] <...>

6. ГОРЬКИЙ — И. И. БРОДСКОМУ

<Конец декабря 1910 — начало января 1911 г. Капри>

...Вы меня ужасно обрадовали Вашим сообщением о картине Серова! Я попрошу Вас: оставьте ее пока у себя, а когда поедете сюда, захватите — хорошо? <...>

А Валентину Александровичу — передайте сердечный мой привет: считаю, что он мне подарил эту вещь дважды. И скажите ему: известно мне, что собирается он за границу, а городовой — не пускает его[6], так когда его, академика, будочник отпустит и за границу он попадет, — по всем божеским законам следует, чтоб он заглянул на остров Капри! Необходимо это! А то я огорчусь, сойду с ума, ослепну, оглохну и заболею чумой. Очень я его люблю, — крепкий он человечище и художник божий <...>

Но если б Вы захотели выслать картину Серова — выньте стекло и посылайте обязательно почтой, хорошо упаковав. Мне, конечно, чем скорей — тем приятнее видеть ее у себя, — Вы это понимаете! <...>

7. ГОРЬКИЙ — В. С. МИРОЛЮБОВУ[7]

<23 или 24 ноября (6 или 7 декабря) 1911 г. Капри>

...Вчера Андреев телеграфировал: умер Серов, что меня прямо опрокинуло <...>

8. ГОРЬКИЙ — И. А. БЕЛОУСОВУ

14 декабря 1911 г. Капри

...Ну, отличился же Илья Ефимович <Репин>!.. Венок на гроб Серову положен хорошенький![8] <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] Екатерина Павловна Пешкова (1876—1965), урожденная Волжина, жена А. М. Горького.

[2] Константин Петрович Пятницкий (1864—1938) — директор-распорядитель издательства «Знание».

[3] Встречи с Горьким в период их сотрудничества в «Жупеле» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 420, и прим. 74, стр. 479) зародили у Серова мысль написать портрет писателя. По словам Е. П. Пешковой, Серов «сам» просил Алексея Максимовича ему позировать (Н. А. Радзимовская. К истории создания В. А. Серовым портрета А. М. Горького.— «Очерки по русскому и советскому искусству. Сборник статей». Л., 1962, стр. 133). Среди многочисленных исследовательских домыслов об истории создания портрета Горького до сих пор встречаются неправильные утверждения, что Серов писал портрет писателя в 1904 г. Первым высказал такое ошибочное мнение И. Э. Грабарь (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 170, 171, 291). В конце жизни Грабарь вновь повторил эту ошибку (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 338). Между тем за двадцать лет до этого И. С. Зильберштейн цитировал комментируемое письмо Горького к К. П. Пятницкому (И. С. Зильберштейн. Репин и Горький. М.— Л., 1944, стр. 64, 94).

Тем не менее в 1961 г. Н. И. Соколова вновь утверждала: «Осенью 1904 года Серов приступил к портрету Горького» (Н. Соколова. Валентин Александрович Серов. М., 1961, стр. 37).

Портрет Горького, который Серов начал писать в сентябре 1905 г., закончен не был. Одни современники говорят, что революционные события того года «прервали их сеансы» (письмо Е. П. Пешковой к Н. А. Радзимовской от 7 марта 1956 г.— «Очерки по русскому и советскому искусству. Сборник статей». Л., 1962, стр. 133).

Нестеров, как свидетельствует Дурылин, видел причину прекращения работы Серова над портретом Горького в ином:

«С Горького Серов писал красками. Превосходно начал. Максим возьми, да и брякни по простоте:

— Серов меня делает похожим на дьячка.

А никакого дьячка не было! Добрые люди довели отзыв Горького до Серова, тот никаких суждений от натуры не терпел: сиди смирно!

— А! Похож на дьячка! — и послал к Горькому за ящиком с красками. Тем дело и кончилось» (С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист. М.— Л., 1949, стр. 33, 34).

По словам, Грабаря, Горький «очень ценил» портрет, «сожалея», что его «не удалось закончить» (И. Э. Грабарь. Проблема характера в творчестве В. А. Серова.— «Ежегодник Института истории искусств. Живопись и архитектура». М., 1954, стр. 150). О том же свидетельствует Е. П. Пешкова в вышеупомянутом письме.

Интересен совет Серова И. И. Бродскому, собиравшемуся в 1910 г. работать над портретом Горького: «писать, не точно копируя, а так как-нибудь по поводу Горького» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 103).

Б. Асафьев, знавший Горького еще в 1904 г., отмечал впоследствии, что Серов «остро выразил характерную для Алексея Максимовича именно в те годы острую угловатость и какое-то стремление собрать себя, «словно нервный винт». И далее «Помню характерность этой позы, которая, как это ни странно, иногда даже производила впечатление «застенчивости», скромности, тогда как в голосе, в интонациях слышался яркий романтический пафос Горького первых его новелл. В. Серов гениально передал этот постоянный переход в позе Горького от «застенчивой» собранности к взвинченности. «Застенчивость» его мне тогда казалась то своеобразным «оберегом» — «заслонкой души» от постороннего взгляда, то возникавшей из симпатии к ценимому человеку — выражением почитания. Так держал себя Горький в беседах с В. Стасовым и с И. Репиным» (Б. Асафьев. Встречи и раздумья. О русских художниках и музыкантах.— «Советская музыка», 1955, № 1, стр. 55).

Даже в неоконченном виде портрет Горького приобрел большое общественное значение. Неслучайно именно на этом остановился журналист В. В. Розанов, когда говорил о своем понимании портрета (см. т. 2 настоящего изд., стр. 472).

Ныне портрет в Музее А. М. Горького в Москве.

[4] Нам представляется, что слова Горького о Серове отнюдь не содержат просьбы сообщить о здоровье художника, как это можно было бы предположить, а касаются вопроса о деньгах для потребительского общества рабочих в Сормове, о чем и идет речь в этом письме.

[5] Горький имел в виду работу Серова «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?», подаренную ему художником еще в 1905 г. Поспешность отъезда в Фин-

ляндию не позволила взять ее с собой. При посредстве Гржебина, Бродский должен был получить темперу у А. П. и С. С. Боткиных, у которых она хранилась.

[6] Об этой истории с городовым см. т. 1 настоящего изд., стр. 270, и прим. 65, 66, стр. 299, 300.

[7] Виктор Сергеевич Миролюбов (1860—1939) — редактор «Журнала для всех» (1898—1906) и других изданий, близкий знакомый Горького.

[8] Имеется в виду статья Репина, появившаяся в журнале «Путь» (1911 г., № 2), в которой он резко отзывался о портрете Иды Рубинштейн. Позже сам Репин расценивал эти воспоминания как бестактные, не включив их в отдельное издание своих мемуаров. В нашем издании эта статья перепечатывается (см. т. 1 настоящего изд., стр. 44—46).

Г. И. ЧУЛКОВ

Георгий Иванович Чулков (1879—1939) — поэт, драматург, переводчик, один из представителей символизма и мистицизма.

До знакомства с Серовым Чулков за политическую деятельность (он примыкал к социал-демократам) уже отбыл ссылку в Сибири и, поселившись в Петербурге, занялся литературной деятельностью. Перу Чулкова принадлежит большое количество книг по различным вопросам.

Мемуарная запись о Серове приводится по изданию: Георгий Чулков. Годы странствий. Из книги воспоминаний (М., издательство «Федерация», 1930, стр. 203, 204).

Из книги «Годы странствий»

...Года три подряд летом уезжал я с женой в Финляндию. Однажды, кажется, это было в 1908 году, когда я жил недалеко от Райволы на Черной речке, ко мне явилась одна нежданная гостья. Я сидел на террасе и мирно читал книгу, как вдруг передо мною выросла внушительная фигура старухи с каким-то патриаршим посохом в руке. За нею следовала миловидная девушка лет шестнадцати.

— Это вы — автор книжки «О мистическом анархизме»?[1] — спросила старуха строго.

— Да, — сказал я, недоумевая.

— Вот я пришла с вами объясниться. Что это вы еще выдумали такое — анархизм, да еще мистический? Читала я вашу книжку и статью вашего друга, Вячеслава Иванова, читала и, каюсь, половины не поняла. Извольте мне объяснить, в чем тут дело...

— А с кем я имею удовольствие? — пробормотал я, улыбаясь.

— Я — Серова, жена композитора. Живу теперь у сына, недалеко от вас. А это — Оля, моя внучка[2].

Я усадил старуху в кресло, и мы с нею побеседовали. Так я познакомился с семьею Валентина Александровича Серова. Его дача была близко от моей, в десяти минутах ходьбы. Дружбы у нас не завязалось, но маститый тогда Валентин Александрович всегда был приветлив и дружелюбен[3]. Мне нравился стиль его беседы, несколько ленивой и лукавой. Под маскою добродушия сквозила иногда острая ирония. Однажды и я попался впросак, и он добродушно подтрунил надо мною. В это время как раз в издательстве «Оры» вышла моя трехактная лирическая пьеса «Тайга», о коей я слышал немало лестных отзывов из уст поэтов. Похвалил ее и Серов, но помолчав, хитро прищурил глаза и сказал, будто бы робея:

— Ваша пьеса символическая, и я, конечно, понимаю, Георгий Иванович, что нельзя к ней предъявлять требования правдоподобия, но, знаете ли, простите меня, я, как реалист, не могу не сделать одного замечания. У вас там самка лося защищает детеныша рогами. А ведь у самки рогов-то нет...[4]

Я, признаюсь, был сконфужен замечанием остроумца и хотя утешал себя тем, что у Лермонтова Терек прыгает, как «львица с косматой гривой на спине», чего в природе не бывает, но это утешение было не из очень утешительных, и во втором издании я убрал вовсе злополучные рога.

Серова, как художника, я, конечно, не мог не ценить, но его превосходный реализм в те годы оставлял меня холодным. Я несколько позднее полюбил больше добротность его мастерства, но живопись Серова никогда не была событием в моей жизни[5].

КОММЕНТАРИИ

[1] Книга Чулкова «О мистическом анархизме» вышла со вступительной статьей Вячеслава Иванова в издании «Факелы», СПб., 1906.

[2] Ольга Валентиновна Серова (1890—1946) — старшая дочь Серова; автор книги

«Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове» (М.—Л., 1947), которая носит несколько компилятивный характер.

В некрологе, ей посвященном, за подписями Е. Гельцер, А. и С. Герасимовых, И. Грабаря, И. Ефимова, П. Кончаловского, К. Юона, М. Сарьяна, М. Куприянова, П. Корина и других, указывалось: это был человек «кристальной души, чуткий и отзывчивый, скромный и привлекательный товарищ <...> Всю свою жизнь она посвятила искусству, работе с художниками. Особенно много Ольга Валентиновна отдала изучению творчества своего отца — В. А. Серова. Она организовала несколько выставок, посвященных В. А. Серову, разыскала ряд его неизвестных работ, помогла атрибутировать его произведения и написала ценный труд о жизни и творчестве Валентина Александровича» («Советское искусство», 1947, 10 января, № 2).

[3] Чулков ошибся, определив время знакомства с Серовым и его семьей 1908 г. Он встречался с художником еще в начале 1905 г. и даже преподнес ему выпущенную тогда в его переводе книгу Мориса Метерлинка «Двенадцать песен». «...Тронут Вашей любезностью,— писал ему Серов,— присылкой Метерлинка в Вашем переводе. Благодарю Вас за эту изящную книгу. Между прочим, будьте добры напишите имя и вещь того автора, о котором Вы говорили, которого теперь переводите и которого имелось в виду поставить в «Новом театре» (Студия) у Станиславского. Станиславского я вскоре буду вообще видеть и следовало бы поговорить о той, переводимой Вами вещи» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

В 1905—1906 гг. Чулков и Серов значились среди сотрудников журналов «Жупел» и «Адская почта».

[4] В этой драме Чулкова в первом издании описывалась такая сцена:

Первый охотник.

Это матка и два детеныша.

Второй охотник.

О, тогда будет веселая, опасная охота.
Матка защищает детенышей рогами.

(Георгий Чулков. Тайга. Драма. СПб., 1907, стр. 67, 68).

[5] В книге Чулкова имя Серова встречается еще раз, когда он упоминает о своем знакомстве с Евдокией Ивановной Лосевой, урожденной Чижовой (1881—1936), портрет которой художник исполнил в 1903 г. Чулков писал о ней: «Она была ученицей Серова. Блеск и нарядность ее салона помешали развернуться, как следует, ее дарованию, а между тем у нее был не только хороший вкус, но и своеобразное чувство красок и рисунка. Здесь, у этой дамы я перезнакомился с московскими художниками — Ульяновым, Милиоти, Павлом Кузнецовым, Крымовым, Феофилактовым и многими другими. Впоследствии в этом салоне появились не только художники, но и философы и поэты. Даже Верхарн, Маринетти, Поль Фор и прочие иностранцы, навещавшие нас, считали своим долгом представиться этой даме. Несмотря на свое положение светской женщины, она сумела остаться художницей, добрым товарищем и человеком, совершенно свободным от «буржуазных предрассудков». Настроенная весьма враждебно к старому по-

рядку, она охотно без малейших колебаний щедро раздавала свои деньги всем, кто приходил к ней просить на революцию. Вскоре, впрочем, наступили дни, когда ей уже нечего было расточать» (Георгий Чулков. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930, стр. 266, 267).

В 1903 г. портрет Лосевой был на выставке «Мир искусства». В одной из рецензий были такие строки: «Серов достиг теперь, очевидно, своей высшей точки. Это колорист и рисовальщик, уверенный в своих средствах. Он счастливо отделался от прежнего — временами неприятно поражавшего — подчеркивания в погоне за надуманным выражением чего-то нездешнего, демонического. Его краски и формы поражают своей мощью и сочностью и действуют не менее сильно, нежели дарованная ему в высокой мере психологическая экспрессия, особенно хороши в последнем отношении два рисунка девочек Гучковых и изумительный в своей современной — агрессивной женственности портрет г-жи Лосевой» (М. Сыркин. Новое искусство в Петербурге.— «Курьер», 1903, 21 марта, № 23). Ныне портрет Лосевой — в ГТГ.

И. С. РОЗЕНБЕРГ

Исай Самойлович Розенберг (ум. в 1920 г.) — театральный критик, сотрудник «Петербургской газеты», в которой под псевдонимом Петербургский обозреватель он вел отдел «Эскизы и кроки»; брат Л. С. Бакста.

Теляковский считал, что это был «человек опытный и бывалый» (В. А. Теляковский. Воспоминания. 1898—1917. Пг., 1924, стр. 179).

Мемуарные записи Розенберга извлечены из «Петербургской газеты»: 1907, 21 августа, № 228; 1910, 30 августа, № 237; 1911, 18 февраля, № 48; 1911, 20 февраля, № 50; 1911, 1 марта, № 58; 1911, 24 ноября, № 323; 1911, 25 ноября, № 324; 1914, 4 января, № 3; 1914, 16 января, № 15. Записи скомпонованы в соответствии с хронологией жизни и творчества художника.

Эскизы и кроки

Встретил талантливого художника В. А. Серова.

Невзрачный, более чем скромно одетый, он совсем не походил на самого модного нашего портретиста, которому платят за портрет по 10—12 тысяч рублей[1].

Серов возвращался из Финляндии, где у него прекрасное имение, недалеко от имения Репина.

— Как вы провели лето? — спросил я художника.

— Отлично... В начале лета я и мой друг, Л. С. Бакст, отправились

в Грецию... Там мы копались в античных памятниках и написали много этюдов...

Оттуда я поехал в Финляндию, а Бакст — в Париж, писать картину для «Осеннего салона»...

Сейчас еду домой, в Москву...

На мой вопрос, будет ли в этом году выставка «Союза», художник ответил утвердительно, выразив попутно сожаление, что некоторые члены «Союза», как Сомов, Головин и др., участвуют на других выставках.

В жизни Серов далеко не был похож на блестящего портретиста, заваленного заказами высокопоставленных особ.

Одевался он скромно и даже в «Grand Opéra», во время самых парадных спектаклей, разгуливал в скромной серой «тройке», вызывая недоумевающие взгляды элегантных фрачников...

Но Серов не любил, когда о нем писали в газетах: неказистый, невзрачный...

С журналистом Икс он перестал разговаривать, прочитав в газете такой отзыв[2].

Прошлым летом, сидя в одном из парижских кафе и наблюдая проходящую жизнерадостную толпу, он толкнул локтем своего товарища.

— Видел, кто прошел?

— Кто?

Серов назвал журналиста Икс.

— Я страшно доволен, чрезвычайно доволен!

— Чем?

— Тем, что он меня видел в новом костюме от лучшего парижского портного.

Он показал на свой костюм и прибавил:

— Небось теперь не посмеет написать, что я невзрачный.

Возвратившийся из-за границы художник В. А. Серов пишет портрет жены одного известного адвоката[3].

Эта особа считается в адвокатском мире первой красавицей.

Но позировать Серову не легко! Жена адвоката позирует стоя, и художник держит ее на ногах 7 часов в сутки!

Только ради такого крупного художника, как Серов, можно согласиться на подобную пытку.

Художник В. А. Серов писал недавно портрет известной красавицы, жены одного петербургского адвоката.

На днях этот адвокат пришел к знакомому банкиру и похвастал:

— Поздравьте меня! Я стал «фоном».

— Не может быть! Вы еврей и вас сделали «фоном?»

— Сделали.

— Как же это могло случиться?

— Меня сделал «фоном» художник Серов.

— Объясните.

— Он написал портрет моей жены, а на фоне — написал меня[4]...

Известная великосветская красавица заказала свой портрет модному художнику.

Тот, прежде всего, спросил 3000 р. аванса, а затем стал придумывать оригинальную позу.

После долгих размышлений изящная аристократка была посажена на корточки, с вытянутой кверху шеей.

Трудно было позировать в этом положении, но знаменитому художнику нельзя было прекословить.

Портрет потребовал 70 сеансов, и дама стойко выдержала пытку во имя искусства.

Жаль только, что никто не узнает ее на портрете...[5]

В совет присяжных поверенных поступило прошение известного художника В. А. Серова, в котором он ходатайствует о том, чтобы ему выдали временно портрет покойного председателя совета, Турчанинова, для отправки его в Рим, на международную выставку.

Портрет Турчанинова — одно из лучших произведений Серова, и нужно думать, что совет присяжных поверенных не найдет оснований отказать художнику в его просьбе[6].

Кроме Турчанинова, Серов написал недавно очень хороший портрет другого почтенного адвоката Д. В. Стасова, и он тоже будет отослан в Рим.

Тому же художнику поручили увековечить А. Я. Пассовера, но знаменитый юрист наотрез отказался позировать художнику, а затем взял да и умер[7].

Весть о кончине В. А. Серова опечалила не только художников, но и артистов.

В последние годы покойный стал сильно увлекаться театром, бывать на сцене, за кулисами.

Два последних лета Серов провел в Париже, помогая Дягилеву советами, при постановке опер и балетов.

Он и Бакст присутствовали почти на всех репетициях в «Большой опере», делали указания относительно освещения и костюмов, одевали артистов и т. д.

Вот чем объясняется художественность каждой дягилевской постановки, приводившая в такой восторг иностранцев!

В Париже, вероятно, еще помнят дивные рекламы русского балета, с портретом Павловой, расклеенные по всему городу.

Французы сами большие мастера по части художественных реклам, но они были поражены тем, что сделал Серов. А его декорации для «Юдифи»?

Завтра в Академии художеств открывается посмертная выставка картин В. А. Серова.

Жаль, что музей Александра III отказал в выдаче портрета артистки Р<убинштейн> и кн. Орловой.

Эти два портрета были «лебединой песнью» Серова.

Первый портрет Серов написал в Париже совершенно случайно.

С Р<убинштейн> он не был знаком и однажды он увидел ее в театре беседующей с художником Б<акстом>.

— Вот кого бы я охотно написал! — сказал Серов Б<аксту>, показывая на Иду.

— За чем же дело стало?

— Познакомь меня с ней...

— Охотно.

— Но согласится ли она позировать?

— Я в этом уверен.

— Только с одним условием. Я хочу написать ее совершенно голой.

— Спросим ее сейчас,— сказал Б<акст>.

Через несколько минут Серов представлен артистке, и она выразила ему согласие позировать в костюме Евы.

Правда, это было одно из самых неудачных произведений высокоодаренного художника.

Говорят, что незадолго до своей кончины, покойный В. А. Серов был в музее Александра III и особенно долго стоял возле портретов К. П. Брюллова.

— Посмотрите, как это свежо написано! — сказал он племяннику великого живописца П. А. Брюллову[8].— Можно подумать, что это произведения какого-нибудь современного художника...

В. А. Серов высказал мнение, что К. П. Брюллов обладал каким-нибудь секретом сохранения свежести красок.

— Вот мои портреты, лет через десять — пятнадцать, вероятно, будут похожи на сапог, — прибавил он с грустью.

Конечно, слово «сапог» звучит преувеличением, но Серов был прав, что его краски почернеют.

Особенно пострадал портрет г-жи Гиршман, написанный и без того в черных, рискованных тонах...

Не велик заработок художников, если такой блестящий мастер, как Серов, умирает и оставляет семью почти без средств!

Серов брал по 5—6 тысяч за портрет, но, к несчастью, работал с черепашьей медлительностью и оттого не мог составить даже небольшого состояния.

Большие деньги платят лишь за картины, а покойный не хотел писать картин, по крайней мере таких, которые у нас принято называть этим именем.

Слово картина претило ему, как что-то ремесленное, пошлое, сделанное в угоду толпе, дурным вкусам...

Даже портреты Серов писал с большим разбором, выбирая преимущественно такие лица, которые удовлетворяли его как художника-колориста.

Многие миллионеры хотели иметь портрет работы Серова, но он не соблазнялся большой суммой и наотрез отказывался, если личность заказчика ему ничего не говорила...

В лице покойника умер художник в лучшем смысле этого слова...

КОММЕНТАРИИ

[1] Серова очень оскорбила заметка Розенберга, которую он назвал «маленьким образчиком газетных писаний». По словам художника, подобные публикации были причиной его «осторожности по отношению к пишущим людям». Серов также сказал, что никогда таких денег за портреты, как сообщил Розенберг, он не брал (К. Смурский. К уходу Репина. Беседа с В. А. Серовым.— «Столичное утро», 1907, 7 октября, № 108).

Да и сам Розенберг несколько позже упоминал о 5—6 тысячах рублей. Однако и эта цифра не точна. Будучи уже на вершине славы, Серов обычно получал за портрет

1000 руб. (письмо Серова к Матэ в конце сентября 1906 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Иной раз он брался писать и за меньшую сумму. В одном из писем Серова к Матэ имеются такие строки: «Да, ты еще спрашивал — напишу ли какую-то барышню, можно и барышню, только почему же 800 руб. именно — у меня prix fixe*. Ну да все равно, а не рожа ли?» (Серов. Переписка, стр. 294.— В этом издании письмо отнесено к 1906 г. Однако оно поддается более точной датировке — около 12 октября).

[2] Опубликованный выше рассказ позволяет предположить, что этим журналистом Икс был сам Розенберг.

[3] О каком портрете идет разговор, выяснить не удалось.

[4] Речь идет о двойном портрете супругов Розы Гавриловны и Оскара Осиповича Грузенберг, исполненном Серовым в сентябре 1909 г. в Сестрорецке.

О. О. Грузенберг (1866—1940) — присяжный поверенный, выступавший в ряде политических процессов своего времени, в частности, по делу М. Горького в 1905 г. Член кадетской партии. После Октябрьской революции уехал за границу. Автор книг «Вчера» (Париж, 1938) и «Очерки и речи» (Нью-Йорк, 1944), в которых содержатся воспоминания о М. Горьком, Д. Бедном, А. Кони и других.

Касаясь портрета «четы Грузенбергов, модного адвоката и его жены, долго умолявших Серова изобразить их вдвоем, немилосердно с ним торговавшихся и до смерти ему надоедавших в Сестрорецке», Грабарь сообщает: «он <Серов> им за это отомстил портретом, чего, впрочем, они не уразумели» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 174).

Сам Серов, считая портрет «неудачным (и весьма)», просил Грабаря не помещать его в монографии (письмо от 15 декабря 1910 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

Местонахождение портрета неизвестно.

[5] Речь идет о портрете О. К. Орловой.

[6] Однако в этой просьбе Серову было отказано из-за опасения, что «портрет может быть попорчен в дороге или вообще пострадать» (Художник В. А. Серов перед судом адвокатов.— «Петербургская газета», 1911, 14 марта, № 71). Тогда художник, поддержанный Д. И. Толстым, давшим личную гарантию в сохранности портрета Турчанинова, обратился в общее собрание присяжных поверенных, которое удовлетворило его просьбу.

[7] Александр Яковлевич Пассовер (1840—1911) — адвокат. В литературе характеризуется как «блестящий оратор, с редкой, разносторонней эрудицией, с выдающейся способностью к анализу самых сложных дел» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 22а, кн. 44, стр. 934).

[8] Павел Александрович Брюллов (1840—1914) — живописец, член ТПХВ с 1874 г., действительный член Академии художеств с 1893 г., хранитель Русского музея в 1897—1912 гг.

---

* твердая цена *(франц.)*.

Л. Л. ТОЛСТОЙ

Лев Львович Толстой (1869—1945) — журналист и писатель, сотрудничавший в ряде петербургских и московских газет, сын Л. Н. Толстого. В разыгравшейся после смерти великого писателя истории о наследстве вел себя как «развязный отрок яснополянского мудреца» (М. Кроки.— «Театр», 1910, 18 ноября, № 745).

В 1908—1909 гг. Л. Л. Толстой увлекался скульптурой и некоторое время занимался у Огюста Родена.

Воспоминания Л. Л. Толстого о Серове печатаются по тексту, приведенному в книге О. Серовой, стр. 91, 92.

Встреча с Серовым

...Серов пришел порисовать вместе со скульптором Стеллецким <в студию Жюльена в Париже>. Усевшись в уголку, он делал наброски.

Надо было видеть, с каким вдохновением и мастерством Валентин Александрович большими, твердыми штрихами заставлял жить на страницах своего альбома натуру. Долго смотрел он на нее, прежде чем рисовать, потом несколькими удачными линиями рисовал.

Иногда он быстро перевертывал страницу и начинал сначала. Значит, рисунок не удался.

Но когда он удавался, он уже больше не трогал его, и сидя без дела, дожидался новой позы.

В минуты перерыва я просил Валентина Александровича показать мне свои наброски, и мое впечатление от них было такое, что вряд ли в России есть второй такой рисовальщик, как Серов. Его наброски по силе не уступали Родену, по правдивости и изяществу — превосходили его.[1]

КОММЕНТАРИИ

[1] В одной из статей Голоушев упоминает о любопытном факте: «Из русских художников большим поклонником Родена был Серов; одно время их приземистые фигуры даже нередко можно было видеть бродящими вместе в сумерках по дорожкам отеля Вутон, где работал Роден» (Сергей Глаголь. Огюст Роден.— «Рампа и жизнь», 1918, № 5, стр. 6).

Н. Р. КОЧЕТОВ

Николай Разумникович Кочетов (1864—1925) — композитор и критик по вопросам музыки и живописи, сотрудник газеты «Московский листок».

Некоторое представление о нем дают слова Коровина в разговоре с молодым Левитаном: «...посмотрел на мои работы журналист московский Кочетов и спросил, этак, деликатно: «Скажите, а зачем вы все это делаете, пишете-то?» — «Затем, что это красиво, красота жизни...» — «Ну, какая тут жизнь? Жизнь в идее, в мысли, в направлении, извините...» (Константин Коровин. Молодость.— «Возрождение», Париж, 1932, 12 апреля, № 2506).

Кочетов и Серов были знакомы в течение ряда лет: оба являлись членами общества «Свободная эстетика».

Мемуарная запись Кочетова извлечена из его статьи: «В. А. Серов» («Московский листок», 1911, 23 ноября, № 269).

Из статьи «В. А. Серов»

...Сам к себе он <Серов> был беспощадно строг. Мы помним, например, такой случай. При посещении однажды мастерской Серова мы застали его наводящим темперою грунт на большой холст. На наш вопрос, что он делает, ответил: «это вот для того портрета». При этом он

указал на *совершенно готовый* большой женский портрет, стоивший нескольких недель, а, может быть, и месяцев работы. Оказалось, что его не удовлетворяла поверхность фона портрета — не красочный фон, а свойство поверхности, писанной маслом. И он решил *переписать* готовый портрет, на фоне, писанном темперою![1]

КОММЕНТАРИИ

[1] Этот же эпизод спустя два с небольшим года Кочетов вновь рассказал в статье «Выставка картин В. А. Серова» («Московский листок», 1914, 21 февраля, № 43).

О каком «большом женском портрете» упоминает Кочетов — не ясно. Подобные же случаи переписывания Серовым «готового» (с точки зрения современников) портрета приводят Г. Л. Гиршман, С. В. Олсуфьева.

В этой связи любопытно следующее высказывание В. Э. Мейерхольда: «...прав был Серов, который говорил, что портрет хорош только тогда, когда в нем есть волшебная ошибка. Я разговаривал со многими людьми, с которых Серов писал портреты: меня интересовал процесс их создания. Любопытно, что каждый из них считал, что именно с его портретом у Серова произошло что-то неожиданное и необычное. Но так как это неожиданное происходило со всеми, то значит таков был метод работы Серова. Сначала долго писался просто хороший портрет, заказчик был доволен, и его теща тоже. Потом вдруг прибегал Серов, все смывал и на этом полотне писал новый портрет с той самой волшебной ошибкой, о которой он говорил. Любопытно, что для создания такого портрета он должен был сначала набросать «правильный» портрет. Забавно, впрочем, что некоторым заказчикам «правильные» портреты нравились больше» (А. Гладков. Мейерхольд говорит.— «Новый мир», 1961, № 8, стр. 219). В. Воинов, быть может, со слов Кустодиева, писал: «Как-то раз Серов шутливо сформулировал сущность истинно-художественного произведения: «Что-то надо подчеркнуть, что-то надо выбросить, не договорить, а где-то ошибиться; без ошибки — такая пакость, что глядеть тошно» (Всеволод Воинов. В. А. Серов. К 13-летию со дня смерти.— «Красная панорама», 1926, № 52, стр. 15).

Д. Д. ВАРАПАЕВ

Дмитрий Дмитриевич Варапаев или Варопаев (род. в 1878 г.) — ученик Училища живописи (1894—1898), позже занимался в школе В. Н. Мешкова; сотрудник московских журналов «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве» и «Студия».

В журнале «Студия» появились две статьи Варапаева о Серове: некролог (1911, 26 ноября, № 9) и «Ясновидец духа» (1911, 3 декабря, № 10), из которой печатается отрывок.

Из статьи «Ясновидец духа»

...Серов не любил шумихи вокруг своего имени. Этот большой мастер был необычайно скромен.

Мне случилось быть у В<алентина> А<лександровича>, незадолго до его смерти, в октябре. Я обратился к нему с просьбой дать для воспроизведения в журнале «Студия» какую-нибудь из его новых вещей. В<алентин> А<лександрович> дал мне фотографию великолепного портрета, указав желательный размер и цвет репродукции[1]. Я сказал В<алентину> А<лександровичу>, что в «Студии» предположено дать ряд монографий художников и что одной из первых желательно бы поместить его монографию.

«Видите, — сказал Валентин Александрович, — меня не так давно уже исповедовал И. Грабарь, он пишет обо мне для издания Кнебеля, да еще в журнале у вас напишут: не слишком ли это много? Дайте лучше короткую заметку» <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] В журнале был воспроизведен портрет О. К. Орловой (1911, № 5).

БОРИС САДОВСКОЙ

Борис Садовской — псевдоним поэта, прозаика и критика Петра Александровича Садовского (1881—1952).

В статье «Репин в Чукоккале» Чуковский очень ярко характеризует Садовского: «Связанный всеми корнями со своей нижегородской усадьбой Романовкой, со своим домом и садом, он бывал в столицах лишь наездами и чувствовал себя здесь чужаком. Не проходило и месяца, как его уже тянуло обратно — к своему родному самовару. Все современное было враждебно ему. Большой любитель и знаток старины, он усердно стилизовал себя под человека послепушкинской эпохи,— и даже бакенбарды у него были такие, какие когда-то носил Бенедиктов <...> На него надвигались две мировые войны и величайшая на земле революция, а он пытался отгородиться от этого неотвратимого будущего идиллическим своим «Самоваром» <стихотворный сборник Садовского>, стихами своего боготворимого Фета, бисерными кошельками, старинными оборотами стилизованной речи. Конечно, здесь была и литературная поза, но было и подлинное — сознание своей обреченности» («Художественное наследство», Т. 1, стр. 282, 283).

Печатаемая впервые запись Садовского о Серове извлечена из его архива (ЦГАЛИ).

Дневниковые записи (1911 г.)

<23 ноября 1911 г.>

...3 ноября в «Эстетике» видел Серова[1]. Художник грузно сидел в углу. 22 он умер от грудной жабы.

Н. П. Феофилактов[2] дня за два перед тем с ним ужинал на одном банкете. Подали вино. Серов, вздохнув, отставил стакан подальше, потом взял сигару, подумал, поколебался, махнул рукой и жадно закурил.

Я пошел на панихиду. В Ваганьковский переулок спешила пестрая публика; меня обогнал губернатор В. Ф. Джунковский. Были все московские знаменитости. Серов лежал на столе сильно похудевший с желтым, как воск, лицом.

<Конец 1911 г.>

Репин, Чуковский[3] и я ездили вместе в Петербург смотреть музей императора Александра III. Илья Ефимович очень хвалил Брюллова и указал нам, откуда смотреть на «Последний день Помпеи»: надо встать справа за дверью. Постояли мы перед «Запорожцами». Мимо серовской «Иды» Илья Ефимович прошел отплевываясь и не глядя; басок его гудел искренним раздражением.

КОММЕНТАРИИ

[1] Об этом заседании общества «Свободной эстетики» было такое сообщение: «Публики было очень много. Читали стихи Вал. Брюсов, Бор. Садовской, Рубанович, Гальперин и др. Марина Цветаева читала в два голоса стихи — с сестрой. Французские стихи читал Иловизель, немецкие — М. Шик. Среди присутствовавших — В. Серов, Носовы, Сапожниковы. Люди из «золотых домов» ужасно любят все декадентское». (У эстетов.— «Вечерняя газета», 1911, 4 ноября, № 72).

[2] Николай Петрович Феофилактов (1878—1941) — график.

[3] Корней Иванович Чуковский, псевдоним Николая Васильевича Корнейчука (1882—(1969),— выдающийся писатель, литературовед и критик, основоположник советской литературы для детей. Лауреат Ленинской премии.

А. А. БАХТИАРОВ

Сведений о Бахтиарове обнаружить не удалось. В справочнике «Весь Петербург» на 1911 г. числился некий коллежский советник Анатолий Александрович Бахтиаров. Возможно, именно он был сотрудником «Петербургской газеты», в которой в 1900—1910 гг. появлялись различного характера статьи за такой подписью. На страницах этой же газеты (1911, 27 ноября, № 326) Бахтиаров поместил рассказ о посещении Серова, большая часть которого печатается.

Из статьи «Как Серов писал портреты?»

КАК СЕРОВ ПИСАЛ ПОРТРЕТЫ И КАКОВО БЫЛО ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ CREDO?

Почти ежегодно Серов вместе с семьею приезжал из Москвы на дачу в Финляндию, в деревню Ино, на берегу Финского залива[1], где и жил все лето отшельником, катаясь в хорошую погоду по вечерам на взморье, на своей собственной яхте[2]. Бывало, как паруса яхты забелеют на синеве моря, при закате солнца, местные дачники говорят:

— Вон яхта Серова!

Серов купил на берегу моря участок земли с чухонскими постройками и перестроил чухонскую избу в дачу, верхние комнаты приспособив под художественную мастерскую. Остальные финские дворовые постройки

оставил в том виде, как они были. Старая чухонская баня, например, стоит неприкосновенно, и поднесь в том же виде, т. е. закоптелая и порыжелая от времени.

От поры до времени наезжали к Серову на дачу Леонид Андреев, на велосипеде, и профессор Матэ, местные дачники[3].

Пользуясь тем, что дача Серова стоит недалеко от моей дачи, и с берега моря видна, я как-то посетил знаменитого портретиста.

Я прежде всего поинтересовался знать, кого Серов считает своим учителем в живописи и как он пишет портрет, т. е. трудно ему достается или легко?

— Учителями своими я считаю Репина и Чистякова, — ответил мне ныне уже покойный художник.

На второй вопрос он мне ответил, что он «безгранично долго ищет, выискивает сходства» портрета с натурой, сеансов по 60, по 70, по два, по три часа на каждый сеанс.

В лучшем же случае портрет был готов в 5—10 сеансов. За самые сложные портреты, во весь рост, цельною фигурою, с собачкою, или какими-нибудь другими атрибутами художник брал с заказчика 5 тысяч.

В продолжение года Серов писал 4—5 портретов. Всего он написал в течение своей кратковременной сравнительно жизни около 100 портретов, по его собственным словам, которые хранятся у частных лиц, у заказчиков. Списка своим потретам он не имел. Самым экспрессивным портретом он считал Морозовский[4].

КОММЕНТАРИИ

[1] Дачу в Ино, неподалеку от Териок, Серов приобрел в самом начале 1900-х гг.

[2] По-видимому, будет некоторым преувеличением называть яхтой то, что было сделано руками старшего сына Серова — Александра (О. Серова, стр. 73).

[3] Л. Н. Андреев жил в трех-четырех километрах от Серова, В. В. Матэ — в восьми.

[4] Речь идет о портрете М. А. Морозова (о нем см. т. 1 настоящего изд., стр. 168, и прим. 11, стр. 177; а также стр. 529, и прим. 29, стр. 552).

П. П. ШОСТАКОВСКИЙ

Павел Петрович Шостаковский, журналист, сын известного музыкального деятеля конца прошлого столетия П. А. Шостаковского; в конце 50-х гг., после длительного пребывания за границей, вернулся на родину.

Мемуарная запись извлечена из книги Шостаковского «Путь к правде» (Минск, 1960, стр. 15).

Из книги «Путь к правде»

...Молчаливый человек писал портрет Павликова отца[1] — с глазами, которые всегда смотрели на зрителя, как бы двигаясь за ним, с какой бы стороны тот ни заходил. Взгляд этих глаз так упорно следовал за человеком, что маленький Франкетти, сын итальянца, профессора пения[2], пугался и кричал портрету:

— Не сапи на меня, — вместо «не смотри»...

— А вы, часом, не колдун? — спрашивала Серова Надежда Павловна[3].

Тот улыбался и говорил что-то о сущности реализма в портретной живописи.

— Глаза — зеркало души,— добавлял Серов. — А у вашего супруга не глаза, а сверла. Их и нельзя было иначе написать, как всегда упертыми в человека, который смотрит на портрет.

КОММЕНТАРИИ

[1] Петр Адамович Шостаковский (1853—1917) — пианист, дирижер, ученик Листа, основатель и директор Московского филармонического общества (1878—1898) и частной музыкальной школы (с 1883 г.), которая в 1886 г. была преобразована в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества.

Помимо соперничества с консерваторией, трудность положения этих музыкальных организаций усугублялась тем, что «все дело велось исключительно на частные средства. Помощи правительственной или от города не получалось ни гроша» (М. Иванов. Музыкальные наброски.— «Новое время», 1903, 8 декабря, № 9973).

Облик Шостаковского хорошо обрисовал В. П. Шкафер: «...очень энергичный и ловкий человек, быстро завоевавший симпатии у московского купечества и поставивший все дела Филармонии на широкую ногу. Для своих учеников и учениц он добился тех же прав и привилегий, которые давали наши консерватории. Программа была консерваторская, но с прибавлением класса драматического искусства <...> Он был высокого роста, худой, костлявый блондин, с длинными до плеч волосами, à la Лист, с большим носом и острым взглядом голубых глаз. Нервный и порывистый в движениях <...> он был болезненный и кончил дни свои в психиатрической лечебнице д-ра Левенштейна» (В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930. Л., 1936, стр. 39, 40).

О портрете П. А. Шостаковского кисти Серова ничего не известно.

[2] Феликс Бенедиктович Франкетти (1855—1912) — музыкальное образование получил в бухарестской и миланской консерваториях. Был приглашен С. И. Мамонтовым в Москву, где служил дирижером в опере Лентовского, затем преподавателем пения в филармоническом училище и концертмейстером оперы Зимина. О нем см. некролог («Раннее утро», 1912, 15 февраля, № 37).

[3] Жена П. А. Шостаковского.

В. В. МАЯКОВСКИЙ

Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) поступил в Училище живописи незадолго перед смертью Серова. Однако он много был наслышан о нем от П. И. Келина, бывшего ученика Серова. Впоследствии в воспоминаниях о Маяковском Келин писал: «Я <...> часто говорил своим ученикам о Серове: о серовской линии, о его простоте, о его взглядах на искусство, показывал репродукции его работ, водил в Третьяковку. Маяковский Серова очень полюбил» (П. Келин. Маяковский в моей студии.— «Искусство», 1940, № 3, стр. 30).

На похоронах Серова Маяковский сказал речь, текст которой не сохранился. Краткое ее изложение приводилось в заметке «Похороны В. А. Серова», опубликованной в газете «Русское слово» (1911, 25 ноября, № 271). В настоящем издании оно перепечатывается.

Речь на могиле Серова

(В ИЗЛОЖЕНИИ ГАЗЕТЫ «РУССКОЕ СЛОВО»)

...выступил ученик Училища живописи. Указав на тяжелые потери, которые понесло русское искусство за последние пять лет в лице Мусатова, Врубеля и, наконец, В. А. Серова, он высказался в том смысле, что лучшее чествование светлой памяти покойного — следование его заветам[1].

КОММЕНТАРИИ

[1] «В выступлении Маяковского,— рассказывает Н. В. Ильин,— прозвучали ноты, необычные для надгробной речи <...> Отдавая дань уважения заслугам покойного художника, Маяковский указывал, что одним из лучших заветов В. А. Серова было искание в искусстве новых путей. Смерть настигла художника в расцвете сил, но главное им уже сделано. Задача молодых — не повторять того, что сделано учителем.

Сказанные с большой серьезностью и силой, эти слова гармонировали с образом живого Серова, строгого в искусстве и к себе и к другим. Но они вызвали некоторое замешательство в толпе, окружавшей могилу» (В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество. Т. 1. М., 1954, стр. 157). П. И. Келин, воспитывавший своих учеников в уважении и любви к Серову, был глубоко тронут речью Маяковского и после похорон сказал ему: «Я вам очень благодарен, что вы так хорошо отнеслись к Серову» (П. Келин. Маяковский в моей студии.— «Искусство», 1940, № 3, стр. 30).

Об обстоятельствах, предшествовавших выступлению Маяковского на могиле Серова, упоминает Д. Д. Бурлюк: «В Училище живописи, ваяния и зодчества смерть Серова вызвала среди учеников большой отзвук. До того как нас, молодежь начала двадцатого века, отравил «микроб нового искусства», Серов был нашим кумиром. Был выбран в круглом зале комитет, и в него вошли от каждого класса по одному ученику. Из фигурного попал В. В. Маяковский; из натурного — я. Мы должны были озаботиться: венком, подписью, а также представительством от Училища как на панихидах, так и в самой похоронной процессии и на далекое кладбище за город <...> День был холодный, морозный. Временами начиналась метель. Затем туманило. Когда вышли к кладбищу, оказалось, что народу «наших» — не так уж много. За гробом — стайкой — родные и близкие, а потом — россыпь толпы, смесь незнакомых лиц <...> Над раскрытой могилой Серова речь говорил Маяковский» (Д. Бурлюк. Три главы из книги «Маяковский и его современники».— «Красная стрела». Сборник-антология. Нью-Йорк, 1932, стр. 15).

В. Я. БРЮСОВ

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) — поэт и переводчик.

С Серовым Брюсов встречался в 1907—1911 гг. в обществе «Свободная эстетика», председателем которого он был.

Статья Брюсова «Валентин Александрович Серов» была прочитана поэтом на вечере памяти художника в обществе «Свободная эстетика» 1 декабря 1911 г. («Русская мысль», 1911, № 12, II отдел, стр. 119, 120).

Валентин Александрович Серов

Со смертью В. А. Серова перестал жить, быть может, величайший русский художник наших дней... Говоря так, мы не забываем ни И. Е. Репина, творчество которого всего полнее отразило дух иной, уже не нашей эпохи, ни К. А. Сомова, волшебное очарование картин и рисунков которого говорит только одной стороне многообразной современной души, ни тех других истинно сильных и истинно прекрасных художников, деятельности которых русская живопись и все русское искусство обязаны своим блестящим возрождением в конце XIX и начале XX века. Мы даже не сделаем исключения для гениального Врубеля, в созданиях которого русская живопись достигла раньше не грезившихся ей вершин дерзновенной фантазии, — вершин, откуда открываются необозримые и влеку-

щие дали... Все другие художники как бы поделили между собой великую область искусства живописи; одни идут по самостоятельным, но узким и маленьким тропинкам, по ее окраине; другие пытаются, или пытались, расширить ее владения, отважно устремляясь в еще неизведанные страны; один Серов вошел в область, принадлежащую живописи, как в свое царство, державные права на которую ему принадлежат по праву рождения, вошел в самую середину ее, вошел бестрепетно по той самой дороге, где еще стоят триумфальные арки Тициана и Веласкеза, Тинторетто и Рубенса.

Сейчас еще не время оценивать творчество Серова в его целом. Его произведения разбросаны по разным городам, вспоминаются только в перспективе лет. Художник ни разу не устраивал сколько-нибудь полной выставки своих полотен, на которой можно было бы сразу обозреть всю его деятельность или хотя бы ее значительную часть. У нас нет даже ни одной обстоятельной монографии о Серове (приготовлена к печати и скоро должна выйти книга о Серове И. Э. Грабаря). Но когда вспоминаешь в разные годы и в разных местах виденные картины и рисунки Серова, невольно чувствуешь великую мощь его чисто художественного дарования. Художник был он — не только прежде всего, но и исключительно: у него была душа художника, глаза художника, руки художника. Мы можем представить себе Врубеля — поэтом, Сомова — автором изысканных новелл, но Серов мог быть и был только господином кисти. Его глаз видел безошибочно тайную правду мира, и когда его рука чертила рисунок или покрывала красками полотно, оставалось сказать: «Так оно есть, так было, так *должно* быть». Серов не любил яркости красок, но своими полусерыми тонами он создавал впечатление многообразнейшей красочности; он еще раз доказал, что сила и правда живописи не в абсолютной яркости красок, и на его серых полотнах горят все цвета, какие только может воспринять наш глаз в этом мире.

Конечно, Серов был реалист, в лучшем значении этого слова. Он искал одного — верности тому, что есть. Но его взгляд видел не одну внешнюю оболочку видимости, но проникал сквозь нее, куда-то вглубь, и то, что он писал, выявляло самую сущность явлений, которую другие глаза увидеть не умеют. Поэтому так многозначительны портреты, оставленные Серовым. Он умел через лицо подсмотреть душу и это ясновидение запечатлевал на своих портретах, иногда с беспощадной жестокостью. Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя, и обличают сокровенный смысл лица, созданного всей жизнью, всеми тайными помыслами, всеми утаенными от других переживаниями. Портреты Серова почти всегда — суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени.

Лица, близко, дружески знавшие Серова, свидетельствуют, что у него была душа не только глубокая, но и поразительно цельная и красивая. С виду Серов был угрюм и несообщителен, но способен был в иные дни быть неистощимо веселым и остроумным. Он редко говорил иначе, как в кругу друзей, но иногда умел говорить с непобедимой увлекательностью. В словах его всегда была серьезность и убежденность: то, что он высказывал, всегда было его обдуманным убеждением. Прямота и честность были основными чертами его существа. Он, без колебания, не заботясь о последствиях, исполнял то, что почитал своим долгом. Биографы Серова расскажут впоследствии, как часто эта античная покорность долгу заставляла его совершать поступки, которые с житейской точки зрения казались безумными.

В общем, душа Серова была из тех, которые в наши дни редки. Он нашел бы больше родных душ среди художников эпохи Возрождения, если не считать их олицетворением вечно ликующего Рафаэля. Несколько тяжелый, молчаливый, сосредоточенный Серов напоминал чем-то Тициана второй половины его жизни. И если бы Серову суждено было писать портрет Карла V, тот, конечно, еще раз нагнулся бы, чтобы подать художнику оброненную кисть.

В. В. РОЗАНОВ

Василий Васильевич Розанов (1856—1919) — публицист и философ крайне правых воззрений, близкий искусству, увлекавшийся собиранием монет, русского фарфора, книг. Он был «в высшей степени «человеком искусства», то есть зорким и чутким ценителем прекрасного и талантливого. Недостаток эрудиции с избытком пополнялся в нем огромным, пытливым, напряженным и проницательным умом, умением проникать в душу вещей и событий» (Э. Голлербах. В. В. Розанов, как историк искусства и коллекционер.— «Среди коллекционеров», 1922, № 2, стр. 36). Розанов принимал непосредственное участие в литературном отделе журнала «Мир искусства». Грабарь писал о нем: «Он был постоянным посетителем редакции «Мир искусства», редкий день я его не встречал там между четырьмя и пятью часами. Был он застенчив, но словоохотлив и, когда разговорится, мог без конца продолжать беседу, всегда неожиданную, интересную и не банальную» (Грабарь. Автомонография, стр. 158). Интересное суждение о характере литературного дарования Розанова, которое представляется вполне приложимым и к публикуемой ниже статье о Серове, было высказано по поводу сборника его статей «Среди художников», вышедшего в Петербурге в 1914 году: «Автор считает написанное «мелочами», «крупицами мысли». Ведь пишет-то он о том, что уже выяснено (Гоголь, Пушкин, Ибсен) и зарегистрировано (картина Иванова), и оценено (сиамские танцы, Дункан). Но во все «известное» Розанов всматривается по-своему, открывает особенное. Часто, впрочем, это особенное не в наблюдаемом, а в нем самом. Еле уловимая черточка, намек вызывает в мозгу автора идеи, возбуждает чувства, рисует картины <...> Главная особенность книги «Среди художников», как и все розановское,— субъективность. Она волнует «чувством жизни и всегда пылающим огнем мысли» (Г. Магула. Библиографические новости. В. В. Розанов. Среди художников.— «Новое время», 1914, 6 февраля, № 13616).

Статья Розанова «Валентин Александрович Серов на посмертной выставке» была напечатана в газете «Новое время» (1914, 31 января, № 13610 и 2 февраля, № 13612).

Валентин Александрович Серов на посмертной выставке

1

За разной суетой я едва было не упустил посмотреть посмертную выставку картин безвременно скончавшегося Валентина Александровича Серова — величайшего художника нынешнего царствования. Все — портреты, все — современная история... «Наша жизнь», волнующаяся, переменная, которая под кистью художника закрепилась и теперь передана для суждения в вечность.

Портрет в живописи?.. Он занимает малое поле среди ее необозримых тем, среди неисчерпаемой темы — «изобразить весь мир», но едва ли это место не есть самое центральное. Ведь есть тайна в каждом лице сколько-нибудь значительного человека; ведь *это именно лицо* бесспорно никогда не повторится еще в мире: и живописец, постигая и изображая его, постигает и изображает некоторую «новую натуру» в божием творении, и к передаче ее приспособляется весь сам. Я думаю, самые приготовления живописца «передать *это вот* лицо» полны мук творчества для самого живописца. Он «как бы сотворяет *сам себя вновь*», готовясь к каждому новому портрету; усиливаясь забыть все, что ранее видел, усиливаясь освободиться от впечатлений и от самой *памяти* всех других лиц, им ранее виденных. Параллельно тому, как он «заготовляет полотно и основу» для портрета, девственно-чистую, он тяжелыми усилиями должен «очистить и приготовить» душу свою для свежего, для оригинального, для точного восприятия «этого урода, которого буду рисовать», «этой красоты, которую буду рисовать», «это среднее, что буду рисовать»...

Нарисуйте-ка вы «средненькое», о чем хорошо знаете и понимаете, что это «никогда не повторится».

И вот в этом «среднем» и «обыкновенном» портретист улавливает и должен уловить вечное, неповторяющееся... Известно, что сделал со «средними людьми» Гоголь: он повалил к подножию своих «средних людей» всех героев, всех ангелов истории человеческой. И «Агамемнон» поистине смертен перед его бессмертным Павлом Ивановичем...

Нет великого Патрокла,
Жив презрительный Терсит...

Ах, жив он, слишком жив, этот Терсит. Мы все умрем, а Терсит останется. Терсит есть тот, кто закопает человечество в землю и похохочет над его могилой.

Итак, я думаю, что «портретная живопись» есть труднейшая и тайнейшая. В особенности я начал это думать, посмотрев, как один — правда элементарный и первобытный художник рисовал, пытался рисовать портрет одной «давно знакомой ему и уважаемой им дамы». Она была худенькая. Уже давно он рисовал, и очень удачно, ландшафты, рощи, луга, «старый дуб» и «милую сосенку»; рисовал ве-ли-ко-ле-пно собак, кошек и целые стада гусей. Что ж вышло с дамой? Она была худенькая,— и он рисовал «селедку», а не «ее». «Худенькое» выходит, тощее — есть. Но «ее» — нет! Нет и нет!! Решительно ничего — кроме худощавого. Никакого *личного сходства*...

А так давно «знал»...

И все-таки владел «карандашом», «красками».

Тут-то я и понял, что только с *человека* начинается в живописи истинно-трудное...

И вдруг этот демон Серов, заготовив громадное синее полотно, темно-синее, такое некрасивое и грубое... *не* зарисовал его портретом, т. е. оставил синими только одни поля фона, а взял (для зрителя так кажется) мел, и этим хрупким, неверным, осыпающимся материалом повел в одну линию, одну элементарнейшую линию, откинутую назад ножку балерины Павловой, коротенькие юбочки, поднятые грациозно кверху обнаженные руки,— и «вполне сделал» только головку[1]...

Голова, воздух, синева и ничего...

«Ничего не сделано»: а идея танца выражена так совершенно, как нельзя более придумать.

Дана иллюзия, световой обман... «Ведь ничего нет». В балерине «вообще ничего нет». Пуф. Мелькает, несется, не «бытие», а «мечта». «Что она говорит?» — Всякий машет руками и кричит: «Не надо! Говорящая балерина — чепуха». Ум? — «Не надо! не надо!» — Сердце? — «Всем и никому. Нет».— «Господи, что же это такое?» Серов и ответил:

— Ничего. Прозрачность. Грубое синее полотно. И вы его видите грубое перед собою, в пять рублей ценою...

Балерины нет.

Кроме хорошенькой головки. А остальное и главное — то, для чего она живет и чем существует, что страстно любит и в чем ее гений...

Серов в ответ повел осыпающимся мелом и дал существенный и вечный ответ о балете и танцовщицах:

— Их вообще *нет,* они только *кажутся* и влекут за собой *мечту* нашу, как бессильного смертного своими бессмертными движениями.

Полно и прекрасно. Из этого способа «взять балерину» видно, до чего Валентин Александрович был страшно умный человек.

...Его автопортрет (в круглом зале, сейчас как войдешь на выставку). Видно, что Серов, как великий портретист, был прикован к своему лицу и задумывался об его особой тайне. Она была,— поразительно, в чем выраженная. Я помню его постоянно бывавшим в редакции «Мира искусства»: и вот войдешь в комнату, и всех сейчас же видишь, ярко, выпукло: черный жук завалился в глубокое кресло и молчит, точно воды в рот набрал: это — А. Н. Бенуа. «Верно умен человек, когда вечно молчит». Вот вечно нежный Бакст, с розовой улыбкой. Расхаживающий «многозначительный» Философов. Лукавый смеющийся С. П. Дягилев. И все шумят:

— Сережа! Сережа!..

— Дима! Дима!..

— Лева! Лева!..

Тесная дружба, «одна семья» была прелестнейшим качеством молодой и шумной редакции.

Вы уже со всеми поздоровались, когда замечаете, что не поздоровались с «кем»-то или с «чем»-то одним, прямо против вас сидящим: это — Серов...

Нет возможности заметить. Поистине, от «фамилии» его «суть» его: до того сер и тускл человек, что невозможно заметить. Ничего нет «обыкновеннее». Борода — не большая и не маленькая, нос — не большой и не маленький.

Господи, да что я описываю: нельзя описать. Невозможно. Как вы опишите, выразите все «обыкновенное»?..

Серов «прикусил язык» перед такою темою. Она его кусала и мучила. «Как?!! Стольких я нарисовал, а в *себе* — нечего нарисовать».

Тогда, очевидно долго рассматривая себя в зеркало, он выразил себя через поистине великий автопортрет, с сигарою во рту[2].

Тут же, около *этого* автопортрета, есть несколько других автопортретов,— и, очевидно, «передать себя» — мучило его. Но те все, сделанные и доконченные, надо выбросить, а оставить только *этот, с виду и для первого взгляда* как бы недоконченный, который до того схож с «живым Серовым», что страшно смотреть.

Он только *кажется недоконченным,* а на самом деле изумительно окончен. Суть лица и фигуры Серова заключается в *тусклом оттиске* природы: похоже, как гравер, сделав портрет — *слабо его оттиснул,* некрепко прижал прессом. «Лицо» вышло, с драгоценными чертами, но бледно, не ясно, без красок, без черни, без теней.

Белый лист бумаги. В своем роде «ничего». Но, присматриваясь, видите, что тут «тиснуто».

— Как жалко, что «не вышло».

Из этого «не вышло» вдруг слышен голос:

— Это я, Серов; к несчастью. Я «не вышел».

А ум громадный. И полная вера в себя. Это — «сигара во рту»: «Я владею своим мастерством». И взгляд тоскующий и умный: «да, не вышел! не удалось!»

Все это он и выразил через страшно-матовый, тусклый тон портрета. Все усилия вы делаете всмотреться. Вам что-то точно мешает видеть. Вы злитесь на художника: «зачем не кончил?» Но он *кончил*, слишком кончил через великий свой автопортрет...

Точно вуаль на лице... ужасная вуаль, накинутая самою природою еще при рождении... «Кто ты, Серов? Заговори!»

Серов молчит и будто шепчет: «Пусть говорит этот А. Н. Бенуа, этот вечно тараторящий Дягилев, а я не могу, у меня нет языка. Голоса, речи, сказывания — ничего нет. Да и вообще ничего нет. Я хотел родиться, а не родился. Хотел быть да «не вышло». Так что-то такое. Черты одни, грунт, масса. Во мне четыре пуда веса — это единственно ясное. К несчастию»...

И эту тайну себя, до того трудную, неизъяснимую — выразить! Великий мастер Серов, единственный <...>

2

Выставка картин Валентина Александровича Серова занимает два обширных зала, направо и налево от круглой парадной комнаты, что прямо против лестницы.

Из портретов в зале «направо» прекрасны портрет государя императора, некоторых великих князей и великих княжен, графа С. Ю. Витте и Максима Горького. Это — «целая история», недавно пережитая. Портрет государя императора я видел в эскизе, на столе редакции «Мира искусства» (квартира С. П. Дягилева): он был только начат, в этой самой военной тужурке, облокотившись руками на стол, и смотря прямо «на вас» (зрителя), хочется сказать — «в вас». И в эскизе он меня поразил необыкновенной простотой, естественностью и ясностью. Доконченный портрет (на выставке) — собственность императрицы Александры Федоровны. Из всей серии, почти необозримой, какая помнится из галерей наших и заграничных (мюнхенская Пинакотека) с «императорскими портретами», «королевскими портретами», «принцевыми портретами»,— портрет ныне царствующего государя русского наиболее уводит зрителя в глубину частной жизни, личной души, домашнего быта. Решительно ни одной «коронованной особы», у себя и за границей, мне не приводилось и вероятно никому не приводилось видеть «в портрете» до такой степени вышедшим из рангов и обстановки своего величия и значительности — просто «в человека». Тут вся «гаагская конференция», и сложная судьба царствования, до такой степени исполненная тягостей и томительного долгого стояния «с ружьем на часах у своего царства». Взгляд

необыкновенно тверд, ясен и «смотрит вам в душу». Это — портрет, если вдуматься, несравненного великолепия. Витте — не в минуте творчества. Он в ленте и орденах, грузно севший в кресло. Ничто не говорит о таланте и энергии. Мне не кажется этот портрет удачным. В черной блузе и штанах, подпоясанный ремнем, сидит Максим Горький, взявшись правою рукою за грудь. Он взят в момент повертывания. Лицо доброе и деликатное, без малейшего оттенка грубости,— а поворот фигуры, вызывающий боевой взгляд и это «взялся за грудь» (болезнь, угроза чахотки) заставляют вас прошептать: «Не справишься,— молодой орленок! Ведь ты уже с рождения был ранен. И полетишь не высоко и не далеко, скликая всех криком не столько могучим, сколько надорванным. И подымется за тобой надломленная Русь,— и тоже упадет!»

«Горький» вождь «горьких» учеников... Ну, что за мысль — позвать «Сатина», актера, барона и проститутку на «губернаторское место». Какие же это «губернаторы». Им бы только доползти до «сороковки»...

Нет плана, мысли и понимания. Одна поэзия и порывы. Тут и «без чахотки» надорвешься. Чахотка лежит в самой мысли.

Многие портреты коммерсантов, капиталистов говорят монотонно об одном: как все они не интересны. На месте «капиталиста» никогда не снимал бы с себя портрета. И куда девался в современном «капитальном мире» старый «господин купец», с окладистой бородой, с медалью на шее, храмостроитель и оберегатель «древляго благочестия». В кармане у них прибыло, а в физиономии у них убыло. Из «капитальных» мне понравилась только мадам фон-Дервиз[3]: в тусклом платьице, тускленькая сама, без «вида и образа», она, по-видимому, кормит ребенка: по крайней мере ребенок не сидит, а лежит на руках (горизонтально) и личиком обращен «к маме». Явно — кормит, но это выражено только в позе, в фигурах, в положении их. Личико у матери совершенно юное, почти девичье еще; здоровье — хрупкое, и ребенок явно ее крепит, оздоровляет. Будь я женщиной, матерью и богачом, непременно заставил бы себя нарисовать «в открытую» кормящим грудью ребенка: что за ужимки, манерничанье и ложный стыд. «Рисуй, где я многозначительна, и где я — природа, а не эти тряпки и «комнату вокруг». Что значит комната перед ребенком и туалет возле материнства?

Перестаньте, женщины, стыдиться того, что составляет вашу честь и славу. Во всяком случае прелестной фон-Дервиз — благодарность за сюжет и тему.

В левой зале привлек мое внимание миф: «Зевс и Европа» («Зевс и Io» Геродота): он несет на спине юную Io, переплывая Малую Азию через пролив моря. Видна только спина его, морда и высокие рога. Io поджала ноги, чтобы не замочить в воде. Чудно представлено море: перед зрителем оно стоит горой,— вода от нижней каймы рамы занимает все полотно до верхней каймы рамы. Это дает впечатление массы воды,

с трудом одолеваемой богом. Лицо ее какое-то оступенелое, древнее, не развитое, без тени в себе души, мечты и воображения. «Я захотела»: и дальше этого коротенького — ничего нет. «Я захотела бога, потому что он могущественнее людей». «Я не замочу своих ног», «я перееду в Азию». Фактическая женщина. В ней все — факт, и рассуждение никуда не пускается. «Ну, что же, матушка, когда тебе хочется»,— молились древние люди, тоже не рассуждавшие.

Этого мифа дано несколько вариантов у Серова. На выставке они не «выигрышны». Но раньше выставки я видел *один из вариантов* в квартире В. В. Матэ, нашего знаменитого гравера, и не мог оторваться. Мне кажется, все живописные изображения этого мифа (бесчисленные) суть «картинки», суть игривое упражнение христиан-живописцев. У Серова же, в этой оступенелой, статуеобразной Іо я увидел что-то «настоящее». И мне кажется в будущем нельзя представлять этого иначе, как сделал Серов. Он дал *канон* сюжету «Похищение Европы».

КОММЕНТАРИИ

[1] Анна Павловна (Матвеевна) Павлова (1882—1931) — знаменитая балерина, сыгравшая большую роль в утверждении новых принципов балетного танца. Ее искусству посвящено множество книг и статей.

В 1909 г. Павлова выступала в «русском сезоне» в Париже. Тогда же Серов, по-видимому, по просьбе Дягилева, исполнил для спектаклей этого сезона ее портретный рисунок для афиши-плаката. Некоторые современники, как, например, известный юрист и балетоман С. А. Андреевский, считали, что Серов «изумительно схватил линии Павловой» (А. Плещеев,. Виденное и слышанное.— «Возрождение», Париж, 1935, 13 октября, № 3784). Иные из них утверждали, что «портрет Павловой работы Серова вызвал больше откликов в печати, чем сама Павлова» (Лаврентий Новиков. Я делил с ней славу.— Сборник «Анна Павлова. 1881—1931». М., 1956, стр. 124). Некоторые рассматривали плакат Серова, как проявление чрезмерной заботы об успехе балета со стороны «не в меру энергичных друзей балерин». Заявляя, что плакат «точь-в-точь, какие расклеивают кафешантанные дивы и цирковые атлеты», они подчеркивали его неприемлемость для балерины императорских театров (Русские спектакли в Париже.— «Театр и искусство», 1909, № 22, стр. 392).

Серов представил плакат на очередную выставку «Союза русских художников», где он привлек всеобщее внимание. Вот что писал сотрудник одного московского журнала:

«...возникает постоянный вопрос о «гвозде» выставки. Есть ли он? Да. Это наверное «Terror antiquus» Бакста,— быть может думает читатель. Нет, о нет! По размеру — пожалуй! По существу же это произведение, носящее весьма скромное название: рисунок для афиши русских спектаклей в Париже — портрет А. П. Павловой Серова. Движение и легкость всей фигуры граничит с полетом; это поистине «сильфида». И как характерно взят самый момент, чтобы прямо выразить талант артистки. Если быть придирчивым, можно бы поставить в вину художнику некоторый жанр «instantané»*; он сказывается в позе, могущей длиться лишь момент, но на наш взгляд это новое достоинство ввиду предназначения рисунка. Не устаешь любоваться его сжатой силой и экономией средств, сведенных до минимума» (Nemo. Беглые заметки о выставке Союза.— «Московский еженедельник», 1910, № 3, стр. 57).

Критик Н. И. Кравченко, касаясь «вещей наиболее ярких, бросающихся в глаза и могущих украсить любую из европейских выставок», заявил, что «таковы портреты Серова»: кн. А. П. Ливен, Е. П. Олив и А. П. Павловой. Далее он писал: «Огромный портрет Павловой 2-й, исполненный углем на синей бумаге, еще лучше, чем его такой же портрет Шаляпина, украшающий помещение Московского художественного кружка. Красивый, легкий, полный движения рисунок послужил оригиналом для плакатов, напоминавших парижанам о «русской неделе в «Châtelet» минувшей весной. Кажется, ничего лучше нельзя было и выдумать для этой артистической затеи, и о мастерском рисунке нашего портретиста французские художники говорили много» (Н. Кравченко. Выставка Союза русских художников.— «Новое время», 1910, 23 февраля, № 12196).

П. П. Муратов, усматривая «некоторую спорность движения», писал: «настоящая красота, что-то прямо божественное, есть в большом рисунке, изображающем г-жу Павлову 2-ую» (П. Муратов. Союз русских художников.— «Утро России», 1909, 30 декабря, № 69-36).

Некоторые отзывы были более сдержанны. Так, Головин считал, что «набросок балерины А. Павловой» — «очень красив, но несколько робок, чувствуется, что художник не вполне знал технику балета» (Головин, стр. 34).

Н. Е. Эфрос, хотя и называл портрет Павловой «удачным», однако выражал недоумение, почему он сделан «на синем фоне, с слабо намеченными контурами и без силы в выражении лица» (Коль-Коль. Московская пестрядь. Герои недели.— «Одесские новости», 1910, 3 января, № 8007). Критик Д. Варапаев был еще более категоричен, заявив, что портрет Павловой — «безвкусный рисунок» (Выставки.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1909, № 10, стр. 374).

В 1909 г. Серов исполнил портрет-рисунок Павловой в танцевальном костюме (ГТГ).

² Речь идет об акварельном автопортрете 1901 г. (Одесский художественный музей).

³ Надежда Яковлевна фон Дервиз (1866—1908) урожденная Симонович, двоюродная сестра Серова.

Речь идет о ее портрете (масло), исполненном Серовым в конце 1880-х гг. (ГТГ).

---

* мгновенный, минутный *(франц.)*.



ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА И НАУКИ

О. М. МИЖУЕВА

Ольга Максимовна Мижуева (1864—?) — дочь критика и публициста М. А. Антоновича, одного из редакторов журнала «Современник».

Отрывок извлечен из неизданной рукописи Мижуевой «М. А. Антонович в его интимной жизни. Воспоминания дочери» (ЦГАЛИ).

Из воспоминаний

...Когда я в 1881 году познакомилась с детьми Евгении Ивановны[1], у них был свой кружок молодежи. В него, кроме брата и сестры Конради[2], входили: дочь Авдотьи Яковлевны Панаевой-Головачевой[3], Евдокия Аполлоновна, или как мы ее называли Душа[4]; Наташа Рихтер[5], дочь Александра Александровича Рихтера, бывшего в 60-х годах подпольным работником, а в то время, о котором я говорю, занимавшего важное место в министерстве финансов[6]; две дочери и сирота-воспитанница детского доктора Симоновича, очень либерального и почтенного человека <...> двоюродный брат сестер Симонович Валентин <...> впоследствии знаменитый художник <...>

Молодежь эта по субботам собиралась по очереди друг у друга и проводила время в чтении произведений знаменитых писателей, а затем обсуждали и обменивались мнениями по поводу прочитанного. После чтения обыкновенно устраивались игры.

КОММЕНТАРИИ

[1] Евгения Ивановна Конради (1838—1898), урожденная Бочечкарова,— переводчик, прозаик, принимавшая участие в организации «бестужевских» Высших женских курсов, «одна из лучших представительниц 60-х гг.» (Е. И. Конради. Некролог.— «Русские ведомости», 1898, 11 октября, № 220).

Литературная и общественная деятельность Конради, начавшаяся в 1863 г., доставила ей известность. В числе сотрудников редактируемого ею журнала «Неделя» были А. И. Герцен, Г. И. Успенский, П. Л. Лавров, Н. С. Курочкин. Политические взгляды Конради, ее близость к «Народной воле» особо ярко сказались в призыве к распространению террора для того, чтобы он стал «понятным народу», который тогда якобы должен присоединиться к революционной борьбе. Для этого, по ее мнению, необходимо было «терроризировать не только высшую администрацию, но и непосредственных врагов народа, выдающихся кулаков, притеснителей-помещиков, эксплуататоров-фабрикантов и становых-варваров» (И. И. Попов. Революционные организации в Петербурге в 1882—85 гг.— Народовольцы после 1-го марта 1881 года. Сборник статей и материалов, составленный участниками народовольческого движения. М., 1928, стр. 106).

[2] Ольга Павловна Конради была хорошей знакомой Серова. Так, летом 1886 г., когда художник находился в селе Едимонове Тверской губернии, он просил ее получить его документы из Академии художеств (письмо Серова в Академию художеств от 15 июля 1886 г.— Не издано; ЦГИАЛ СССР). В голодный 1892 год, когда В. С. Серова уехала в Симбирскую губернию устраивать столовые для крестьян, О. П. Конради находилась с ней, о чем сообщала Серова в письме к А. С. Симонович (собрание А. И. Ефимова, Москва). Других сведений об О. П. Конради и ее брате обнаружить не удалось.

[3] Авдотья Яковлевна Панаева (1819—1893), урожденная Брянская, по второму мужу Головачева,— прозаик, сотрудник журнала «Современник», автор известных воспоминаний, одно время была в гражданском браке с Н. А. Некрасовым.

[4] Евдокия Аполлоновна Панаева (1866—1930), в первом браке Мелик-Танчиева, во втором Нагродская,— прозаик.

Как видно из письма Горького к Шаляпину от 9 августа 1930 г., Нагродская пользовалась незавидной репутацией (Шаляпин, т. 1, стр. 411).

[5] Наталья Александровна Рихтер, в замужестве Глебова, была, по словам Мижуевой, особой «очень умной, серьезной и скромной».

[6] Александр Александрович Рихтер (1837—1898) — участник революционного движения, член «Земли и воли», затем, в 1861—1862 гг.,— мировой посредник в Самарской губернии, директор департамента окладных сборов в министерстве финансов, тайный советник.

Н. В. НЕМЧИНОВА-ЖИЛИНСКАЯ

Надежда Васильевна Жилинская (1879—1951), урожденная Немчинова,— педагог, общественный деятель, сестра Серова от второго брака его матери.

Помимо воспоминаний о брате, Немчинова-Жилинская написала также воспоминания о своей матери, Валентине Семеновне Серовой (не изданы; Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки).

Воспоминания публикуются впервые по тексту рукописи, находящейся в собрании А. И. Ефимова, Москва.

Воспоминания мои о брате Валентине Александровиче Серове

Мой брат Валентин Александрович Серов был старше меня на 14 лет. Жили мы всегда врозь, и я с ним встречалась довольно редко. Поэтому воспоминания мои состоят из описания отдельных случаев из его жизни или редких наших встреч.

В 1892 году, в самый разгар голода, который охватил тогда все Поволжье, Валентин Александрович вез меня, 12-летнюю девочку, к нашей матери в бывшую Симбирскую губернию, где особенно свирепствовал голод. В одном из отдаленных уездов этой дикой тогда губернии мама,

В. С. Серова, открыла столовые, и благодаря ее энергии голод здесь был несколько ослаблен[1]. Ехали мы с ним на волжском пароходе до Симбирска, потом по железной дороге и, наконец, верст 50 на перекладных. Все путешествие наше проходило в обоюдном молчании. Но я была довольна этим, так как всегда старшие братья дразнят своих младших сестер, и мне обычно доставалось от Тоши немало[2]. За время путешествия он меня совершенно не дразнил, но молчаливое внимание его я все время ощущала на себе. Ехали мы в разных каютах, дня три. Брат меня встречал каждое утро со словами:

— Выспалась? Есть хочешь? Пойдем завтракать.

Садились завтракать. Весь завтрак проходил в молчании. Но оно меня не угнетало: я привыкла, что Тоша всегда молчит, особенно со мной, а если заговаривал, то по поводу каких-нибудь моих недостатков: руки у меня как лапы у медведя, глаза похожи на обезьяньи, волосы как у дикобраза. Тут на пароходе он быстрым незаметным взглядом окидывал меня и оставлял в покое. Я была очень довольна. Через часа три после утреннего свидания, брат, не торопясь, разыскивал меня где-нибудь на палубе, где я сидела прижавшись к борту, любуясь Волгой.

— Обедать хочешь? Идем.

За обедом то же молчание, и опять расходились до вечера.

— Ужинать хочешь? Идем.

И так все путешествие. Когда ехали лошадьми, было очень жарко и пыльно, и он меня спрашивал:

— Жарко? Пить хочешь?

Я кивала головой.

— Ну, ничего, скоро приедем.

Опять молчание, знойные лучи солнца, клубы мелкой черной пыли.

Наконец мы добрались до села, где обосновалась наша мама. Громадное, скучное село, без зелени, кое-где у изб торчали чахлые деревца без листьев, как потом мы узнали, обглоданные гусеницами. Такие же голые, без листьев, стояли вдалеке казенные леса. Пыль в селе была густая и глубокая, ехали мы как по мягкой перине.

— Ну и забралась наша мамаша. Ты, Надя, на негритоса стала похожа.

— Вот вашей мамаши жилье! — и ямщик остановился около какой-то крошечной избенки, нелепо прилепившейся к краю оврага, внизу которого протекала мутная речушка.

В низких дверях показалась фигура нашей матери. Я быстро выскочила из тележки и уже была в объятиях мамы, а Тоша, весь пропыленный, комически изображая старого, одряхлевшего барина, вылезал, кряхтя, из почтового неуклюжего экипажа.

— Ну и забралась, матушка, на край света, прости господи,— про-

шамкал «старый барин», по-стариковски потирая поясницу и согнутые колени. Мы с мамой хохотали, и ямщик весело посмеивался, глядя на «старого барина». Троекратно поцеловавшись с мамой, Тоша, все еще изображая старикашку с подагрической ногой, проковылял в крохотную мамину комнатушку.

Мы уже дня три живем у мамы. Она занята с утра до вечера, я бегаю с ней смотреть «голодающих». Брат большею частью сидит дома, моется, чистится, боясь заразиться тифом, который посетил и это громадное село[3]. Помню, как он бегал с бутылкой карболки и брызгал ею дворик возле маминой хатки. Верил ли он, что этим оградит себя и нас от заразы, шутил ли — не знаю, но все это делалось так комически деловито, что я, глядя на него, помирала со смеху.

Как-то раз во дворик вошла молодая женщина с необыкновенно здоровым румянцем на лице и крепким телом. На руках у нее был ребенок, а двое постарше крепко уцепились за материнскую юбку. Женщина что-то говорила с мамой, часто улыбаясь, открывая при этом прекрасные белые зубы.

— Эта тоже — голодающая? — спросил брат, когда женщина ушла,— с такими щеками! А зубы-то, зубы какие! Вообще здесь поражают зубы, все и мужчины и женщины как улыбнутся, так будто ясный день настал, такие белые чудесные зубы! Почему это, мама?

— Говорят, от черного хлеба,— ответила мама,— да и сахар у них никогда не бывает, чай не пьют вовсе. Самовар есть только у лавочника, да у благочинного. А что они имеют здоровый вид, особенно некоторые, так это теперь стали такие. Вот эта женщина зимой умирала от тифа, а теперь вон какая стала.

Брат быстро схватил бутылку с карболовой кислотой и тщательно обрызгал то место, где стояла женщина с румяным лицом.

— Да, столовые, правильное распределение хлебных пайков и приварка хорошо подействовали на поддержку здоровья сельчан,— продолжала мама.— А ведь народ здесь от природы сильный, крепкий, здоровый.

— Ну, значит, я не зря у Морозова (известный московский богач, с которого Валентин Александрович писал портрет) порядочный куш денег отхватил по подписному листу, помнишь?

— Как не помнить, помню.

Как впоследствии я узнала, Валентин Александрович, по просьбе мамы, во время сеансов вдруг вытаскивал подписной лист в пользу голодающих или, позднее, на помощь политическим заключенным. Отказать художнику какому-нибудь магнату Морозову, или баронессе Икскуль[4], или князю — было неудобно. Подписывалась крупная сумма, которая поступала к маме на столовые или вообще на многочисленные нужды деревни.

Брат скоро уехал, а я все лето провела у мамы, а затем вернулась в Москву, жила в пансионе и часто навещала семью Серовых. Они жили тогда у бывшего Пречистенского бульвара, квартира их была в нижнем этаже, и весь дом окружал чудесный старый сад. Здесь я часто гуляла и играла с их тогда еще совсем маленькой детворой. Навещая Серовых по воскресным дням, я заходила в рабочую комнату Валентина Александровича, мастерской художника ее нельзя было назвать, не было видно ни мольберта, ни развешанных его картин, они все были установлены вдоль стен и повернуты обратной стороной. Стоял совершенно простой некрашеный стол, тяжелый и массивный, два-три стула и круглое кресло перед столом. Меня сюда привлекали рисунки (карандашные), наброски, эскизы, лежащие стопками на его широком столе. Я подходила к столу и с удовольствием, не отдавая себе отчета, рассматривала и перебирала их. Раз, занимаясь этим привычным делом, я так увлеклась, что не заметила, как вошел в комнату Тоша и своей шаркающей походкой подошел к столу. Я поздоровалась с ним, он что-то буркнул в ответ, грузно сел в свое кресло у стола и довольно долго сидел, посасывая сигару, которая как-то небрежно болталась в углу его рта. Я продолжала свое занятие.

— Послушай, Надя,— слышу я его голос громче обыкновенного, что заставило меня оглянуться на брата, лицо его было как всегда спокойное, как будто даже сонное, глаза полузакрыты будто дремлет, а между тем он все видит, все примечает,— как ты думаешь, приятно тебе было бы, если я пришел бы в твою комнату и стал бы перебирать твои тетради или дневники. Хорошо тебе было бы? а?

Я молчала, низко наклонив голову, краска стыда залила мое лицо.

— Когда перебирают и рассматривают мои рисунки,— продолжал брат своим обыкновенным тихим голосом,— мне кажется, что это копаются в моей душе, бесцеремонно перебрасывая мои самые сокровенные мысли.

Он искоса снизу заглянул в мое опущенное лицо. Я вдруг поняла, как я неделикатно вторгалась в его внутреннюю жизнь, и мне стало бесконечно стыдно, я чувствовала, что смущение мое доходит до последнего предела и, сорвавшись с места, выскочила в сад, забралась в гущу его и все твердила:

— Как я могла! Как стыдно, стыдно! Почему он мне раньше не сказал?

Эти его простые слова запомнились мне на всю жизнь: он зря словами не бросался. Вообще был скуп на слова и особенно на «трескучие, ужасные слова».

Помню, в девяностых годах были в моде слова «эмансипация женщин». Стоило при Валентине Александровиче произнести эти слова, он комично морщил лицо, пресерьезно, усиленно шаркая ногами, удалялся

в соседнюю комнату и укладывался на диване спать. Маму, энергичную женщину, бушующей волной врывавшуюся в тихую семейную жизнь сына, это страшно возмущало. Она горячо доказывала, что так можно всю жизнь проспать.

— Я уже сплю,— монотонно раздавалось из соседней комнаты.

— Нет, это возмутительно! Ты не замечаешь, Тоша, ничего. Ты не видишь, как жизнь идет вперед. Сколько диспутов идет по вопросу эмансипации женщины! А теперь еще новое движение: земледельческие колонии, опрощение интеллигенции, поход в деревню, чтобы ближе быть к мужику. Это замечательное движение, которое проповедует Л. Н. Толстой!

Вдох и громкая зевота из глубины соседней комнаты. Мама вскипает ключом, речь ее льется горячо и бурно, она упрекает сына в обломовщине, в эгоизме, в барстве. В дверях появляется вдруг небольшая, плотная фигура Валентина Александровича с неизменной папиросой в зубах, и такая комически-добродушная, что я невольно фыркаю, а Тоша, нисколько не обижаясь на упреки мамы, очень хладнокровно говорит:

— Ну да, я чистокровный буржуй. А на счет колоний скажу: терпеть не могу беленьких ножек барышень, ходящих босиком и думающих, что они уже опростились и работают наравне с мужиком. Вот черная, сухая, загорелая нога бабы мне кажется гораздо красивее. Это естественно, просто. А там фразерство, неискренность, кривлянье.

И брат, и жена его были очень добрые люди. Ольга Федоровна всегда находила каких-то детей-сирот, которых надо пристроить, или старушке какой-то помочь, или вдову с детьми устроить, а Валентин Александрович никогда не отказывал в помощи то бедному художнику-новичку, то просто нуждающемуся обывателю, обратившемуся к нему за помощью.

Все это делалось тихо и спокойно, как самое обыкновенное дело, а между тем семья росла и требовала все больших расходов. Случались крутые моменты полного безденежья. Это тоже переживалось без особого отчаяния, как обыкновенное явление в жизни. Такие периоды подстегивали Валентина Александровича к работе. Он сам говорил про себя:

— Если бы не мое дражайшее семейство, я бы совсем обленился. А настало безденежье, значит надо начинать работать, а как начну — тогда уже остановиться не могу.

И он работал и дни и ночи.

Как-то, кажется, в 1893 году, когда мне было лет 14, мы с мамой проводили лето в Крыму в семье брата, около небольшого местечка Кокоза[5]. Мама, зная, что я люблю художество и кое-что сама малюю, упросила брата немного позаниматься со мной, поруководить моим

рисованием. Однажды Тоша взял мои рисунки, перебрал их довольно меланхолично, просмотрел их с довольно сонным видом и потом решительно сказал:

— Нет, Надя, способности к рисованию у тебя нету, а только так — посидела возле художников, да кой-чего насмотрелась, и все. Но если хочешь, то будем ходить с тобой вместе, я буду рисовать, и ты пристраивайся с карандашиком. Я буду Дон-Кихот, а ты Санчо-Панчо. Согласна? — он метнул на меня глазами, и добрая улыбка скользнула по его губам. Я, конечно, согласилась.

И так мы стали ходить вместе по окрестностям Кокоза. Меня только все удивляло: почему Тоша выбирает все какие-то захолустные места. И совсем даже не красиво, заберется куда-нибудь, откуда и моря-то не видно: крыши домов, да трубы, да серые скалы. А то еще того лучше: какой-то татарский дворик! Ну что тут красивого? Маленький тесный дворик, со всех сторон стены на солнечной стороне так ослепительно белеют, да два-три дерева с широкими листьями[6], под тенью которых мы садились, я со своим альбомчиком, брат с мольбертом и красками. Я устраивалась в отдалении, боясь заглянуть на его полотно, а он искоса поглядывал на меня и иногда одобрительно кивал головой, но большею частью равнодушно отворачивался. Единственный раз я была очень довольна его выбором. Вышли мы (а ходили мы, как всегда, в глубоком молчании) на широкий берег открытого моря. Вдали виднелась длинная коса земли, уходящая в сверкающее море, вблизи было нагромождение больших серых камней, так чудно выделявшихся на фоне синего моря. С нами шла наша знакомая в белом платье. Как я узнала из разговора брата с ней, она будет изображать Ифигению. Тоша усадил ее на камни, сам отошел, долго приглядывался и, наконец, уселся и начал быстро легкими линиями бегать по бумаге (это был набросок). «Ну и совсем она не похожа на Ифигению, толстая и некрасивая, без нее берег моря гораздо красивее», думалось мне. Кажется Тоша был в молчаливом согласии со мной, и потом мы приходили уже без «Ифигении». Судьба этой картины — кажется, так и осталась у него в набросках, но они чудесны[7]. Однажды он дал мне рисовать акварелью цветы в стакане с водой и, когда я ему протянула свой законченный рисунок, он воскликнул: «Ну вот, сразу видно женщину, цветочки у нее вышли хоть куда! Посмотри, мама, мой Санчо-Панчо превзошел себя. Ну, а что касается остального, то стою на своем — способности ниже средних. Так-то сестрица!»

Не помню, кажется после этого, я перестала ходить с ним, да и уехали мы скоро из Крыма[8].

В конце 90-х и в начале 900-го года я почти не видалась с братом. Я работала в качестве учительницы в отдаленной деревушке в горах Кавказа, а затем вышла замуж в большую интеллигентную семью, ос-

новное занятие которой было земледелие и вообще физический труд — ни прислуги, ни рабочих в семье никогда не было.

Валентин Александрович очень скептически отнесся к моему такому шагу, и когда я, редкими приездами в Москву, видалась с ним, он никак не мог понять моего выбора жизненного пути.

— Нет, я к вам никогда, никогда не приеду,— говорил он,— ну как я дам стирать тебе, например, свое белье. Ведь вы стираете сами?

— Ну, конечно!

— Нет, нет, это невозможно! Это как-то неестественно. И ходите босиком?

— Когда можно, то и босиком, но у нас много колючих растений, поэтому всегда надо надевать какую-нибудь обувь,— отвечала я.

— Посмотри, какие безобразные у тебя стали руки, это все от пресловутого вашего физического труда. Нет, это все не то, все не то! — заключил он, попыхивая своей папироской.

Затем опять был большой промежуток времени, и я его увидела только после 1905 года.

Надо сказать, что вся семья моя принимала горячее участие в восстании. Муж мой и братья мужа после подавления восстания были административно высланы в разные отдаленные губернии. Валентин Александрович все время оказывал нам, женщинам, денежную помощь, и сколько сочувствия, сколько участия чувствовалось в его редких письмах ко мне!

В 1907 году я свиделась с братом. Это был другой человек, перемена была огромна. Он с таким интересом, с таким оживлением расспрашивал о нашей семье, о крестьянских сходках и собраниях в нашем доме, обо всех событиях Сочинского восстания.

— Тоша, а ты теперь не буржуй? — спрашивала я, смеясь.

— Приходится по условиям жизни оставаться буржуем, но...— и он не докончил фразы, красноречиво закрутив руками,— все перевернулось после 9 января. Я был свидетелем этого избиения.

Последнее мое свидание с братом было летом 1911 года на их даче в Финляндии. Дача Серовых представляла очень оригинальное строение, совсем не похожее на все дачные дома с колоннами, башенками, с вычурными пристройками. Это было простое, удобное помещение с большими светлыми комнатами в нижнем этаже и маленькими уютными комнатками в верхнем. На второй этаж вела внутренняя широкая деревянная лестница и прямо напротив входной двери на стене висел большой чудесный плакат во весь рост балерины Павловой, легкой, изящной, как бы летящей в воздухе.

Семья Серовых вся была в сборе. Валентин Александрович только что вернулся из-за границы, из Рима, был веселый, оживленный, необыкновенно приветливый. В этот мой приезд я особенно близко сошлась

с братом. Втроем — Валентин Александрович, Ольга Федоровна и я — часто отправлялись на прогулку или в сосновый отдаленный лес или на песчаный берег залива, любовались снующими по его желтым водам лодками, яликами, яхтами. И особенно интересно было разыскивать среди них яхточку с белым острым парусом, на которой покачивались два старших сына Валентина Александровича. Эта яхточка была совершенно самостоятельно сконструирована этими юношами, и поэтому они ею очень гордились. Она действительно поражала своим быстрым ходом, напоминала какую-то белую красивую птицу. Я часто ранними утрами любовалась ею из окна комнатки верхнего этажа, как она тихо покачивалась на прибрежных волночках, освещенная яркими лучами летнего солнца. Парус ее был спущен, крепко и аккуратно привязан к мачте, красная полоска по борту то закрывалась, то открывалась набегавшей волной, слышны были тихие всплески чуть поднимающейся и опускающейся на воде яхточки.

Валентин Александрович много и оживленно рассказывал нам о Римской выставке, пересыпая речь свою остроумными замечаниями, расспрашивал меня о моей семье, которая сильно разрослась к этому времени и представляла маленькую трудовую колонию. Валентин Александрович слушал так внимательно, так серьезно, интерес к нашей трудовой жизни был такой искренний, что я никому и никогда так подробно не рассказывала о всяких наших семейных удачах и неудачах, хозяйственных и общественных достижениях.

— А знаешь, Надя, я непременно в этом году буду у вас. Непременно. Но только свои брюки я тебе не дам стирать, я сам их выстираю, повешу на веревочку и тут же повешусь сам,— комически-сокрушенно прибавил он.

Вообще в этот последний мой приезд при его жизни я заметила, что та перемена, которая произошла в его взглядах на окружающую жизнь в 1905 году, еще больше окрепла в нем, и окрепло сознание, что «что-то» должно совершиться, и к этому «что-то» все больше и больше переходили его симпатии.

Прожила я в Финляндии у Серовых недолго. При расставании мы крепко обнялись с братом, поцеловались.

— Так жди меня. Я осенью буду у вас, ведь осень-то у вас на Кавказе бывает очень хороша. Приеду, непременно приеду.

Но приехать ему не пришлось...

Он умер в ноябре месяце 1911 года, а в 1914 году я приезжала на его посмертную выставку. Прожила в Москве две недели и почти ежедневно посещала ее, подолгу просиживая там. Говорили, что есть на выставке какие-то световые недочеты, какие-то еще недостатки, я ничего не замечала, я ходила как зачарованная, забывая обо всем и обо всех, меня поражали эти свежие краски, эти особенные глаза, смотрящие с

портретов, эти необыкновенные «серовские» тонкие линии в рисунке. Я так близко почувствовала брата, так было горько, что смерть слишком рано унесла этого скромного человека, этого большого художника.

КОММЕНТАРИИ

[1] В голодные 1891—1892 гг. Валентина Семеновна одна из первых приняла участие в организации помощи бедствующему крестьянству. Подробнее об этом см. Серова, стр. 32, 33.

[2] Об этой черте характера говорит также его двоюродная сестра Н. Я. Симонович-Ефимова: «В молодых же своих годах, поскольку юмор в жизни был ему присущ, он любил поддразнить, причем иногда шутки его поворачивались ради остроумия для «подшутимого» довольно жестоко <...> Свойство поддразнить, высмеять было, по-видимому, слито с характером Валентина Александровича <...> Необыкновенно то, что у Валентина Александровича желание подразнить сочеталось с большой добротой, и, конечно, он был очень далек от того, чтобы пользоваться своим действительным и умным остроумием, как оружием в свою пользу» (Симонович-Ефимова, стр. 67).

[3] Хотя, по словам Жилинской, Серов «большей частью сидел дома», этого, однако, нельзя заключить из письма к жене от 2 июня 1892 г., из которого видно, что он многое замечал и наблюдал. Особенно любопытно его заключение о деятельности В. С. Серовой: «Да, цель этого дела и доверие со стороны народа завлекает и увлекает очень, настолько, что если бы я счел нужным отдаться этому делу, то, пожалуй, отдался бы ему почти также ретиво, как и мама» (Серов. Переписка, стр. 133, 134).

[4] Варвара Ивановна Икскуль фон Гильденбандт, баронесса (1846 или 1850—1929), урожденная Лутковская, в первом браке Глинка,— писатель и общественный деятель; о ней см. Нестеров, стр. 178—182.

В 1889 г. Серов исполнил ее акварельный портрет (местонахождение неизвестно).

[5] Не только лето, но и осень 1893 г. Серовы жили в Крыму. По-видимому, это было вызвано материальными затруднениями; см. Серова, стр. 134.

[6] Речь идет о произведении «Крымский дворик» (масло), исполненном Серовым в 1893 г. (Государственный художественный музей, Минск).

[7] Неоконченная картина «Ифигения в Тавриде» (масло) находится в Казани, в Татарском музее изобразительных искусств. Известно несколько эскизов к этой картине.

[8] Кроме упомянутых работ, Серов исполнил пейзаж «Татарская деревня в Крыму» (работа известна под двумя названиями — «В Крыму» и «Татарская деревня». Это ввело в заблуждение составителей справочного издания «Товарищество передвижных художественных выставок». Т. 1. М., 1952, стр. 344, излагающих материал так, словно речь идет о двух самостоятельных произведениях). Картина экспонировалась на XXII и XXIII передвижных выставках в 1894 г. (Москва) и 1895 г. (Петербург). Заявив, что «небрежность, это — свойство всех почти пейзажей молодых русских художников», М. А. Морозов писал: «Г. Серов в своем пейзаже «В Крыму» изобразил вдали вола таким черным, каким он и вблизи быть не может» (М. Ю. XXII передвижная выставка картин.— «Новости дня», 1894, 28 апреля, № 3903). Совершенно иной был отзыв другого рецензента: «Г. Серов, глубоко талантливый портретист, своим единственным пейзажем на этой выставке показал, как много поэзии, оригинальности и гармонии в колорите может обнаружить истинно талантливый художник при самой простой теме, чуждой всякой умышленной красивости. Смелое и в то же время как-то бархатно мягкое письмо этого пейзажа, его сиренево-серебристый тон, в то же время полный правдивости и чуждый всякой излишней манерности, придают его незамысловатой картине глубокое изящество, ради которого в то же время не пожертвовано ни одной черточкой правды; глубокая же простота замысла удваивает силу поэтического впечатления, которое выносишь от этой картинки» (В. Михеев. XXII передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок.— «Артист», 1894, № 37, стр. 127). П. М. Третьяков приобрел картину в 1895 г. за триста рублей (расписка Серова.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

Н. А. МУДРОГЕЛЬ

Николай Андреевич Мудрогель (1868—1942) — старший музейный служащий Третьяковской галереи (с 1882 г.). За спасение ценностей галереи от наводнения в 1908 г. Московская городская дума наградила его золотой медалью, а в 1923 г. за самоотверженный труд в галерее профессиональный союз работников просвещения присвоил ему звание Героя Труда.

О своих встречах со многими деятелями русской культуры и искусства за время работы в галерее Мудрогель рассказал в воспоминаниях («Новый мир», 1940, № 7). Облик Мудрогеля, отдавшего галерее почти шесть десятилетий жизни, в достаточной мере характеризуют заключительные слова его мемуаров: «...все, что есть на свете дорогого и близкого мне,— это галерея и ее картины».

Воспоминания о Серове извлечены из книги Мудрогеля «Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания» (Л., «Художник РСФСР», 1966, стр. 107—109).

Из книги «Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее»

...Член совета Третьяковской галереи — художник В. А. Серов — был, в противоположность Остроухову, до крайности замкнут и неразговорчив. Я не знаю другого человека, который был бы так молчалив, как он. Молча придет и молча же уйдет. Лишь в протоколах заседаний совета

коротенько отметит, согласен он с решением или не согласен[1]. У него была манера постоянно держать папиросу в зубах. Закусит, и так все время держит. На известном акварельном автопортрете он очень правильно изобразил себя: папироса в зубах, суровое лицо, гордый поворот головы. Во время заседаний совета он постоянно рисовал карандашом на листах бумаги, положенных перед каждым членом совета. Иногда это были отличные, очень сложные рисунки. После заседаний он сминал их, рвал, бросал в корзину под стол, а иногда так оставлял на столе. Я сохранил три таких рисунка. На одном из них он даже подпись сделал. Другой рисунок — намек на картину, которой он в это время был занят.

Как известно, Серова на первых порах его работы многие не признавали. Художник В. Е. Маковский, вождь старых художников, долго враждовал с ним, как и со всеми молодыми. Но Третьяков с первых же лет понял, какой большой талант идет в лице Серова. Он покупал у него большое количество работ[2]. В совете Серов, Остроухов и Боткина постоянно отстаивали покупку картин у молодых художников — Врубеля, Александра Бенуа, Лансере, братьев Коровиных, Архипова, Малютина, Кустодиева, Рериха, Сомова. А их ярым противником был Цветков — друг Маковского. Иногда Цветков жаловался городской думе, что совет покупает «уродливые вещи» и платит большие деньги. В думе были единомышленники Цветкова, мало понимающие в искусстве. Начинались разговоры, недовольство. Серов и Остроухов решительно защищали молодых. А. П. Боткина соглашалась с ними, и картины покупались вопреки мнению Цветкова и части гласных думы. Вообще, как я заметил, Серов и Остроухов сильно дружили; Серов часто бывал у Остроухова в гостях, и тут молчаливость Серова исчезала; он говорил много и охотно. Илья Семенович мне рассказывал, какой интересный вечер и ночь провели они вдвоем,— ночь, когда скоропостижно умер Серов. Он был необыкновенно возбужден, говорил очень интересно. Ушел он от Ильи Семеновича в четвертом часу утра,— ушел веселый, бодрый, а через два часа из его дома позвонили по телефону: Серов умер.

Ужасная, потрясающая смерть в самом расцвете таланта и сил!

В галерее Серов руководил построением экспозиции. Как раз развеска картин лежала на мне, и поэтому двенадцать лет подряд я встречался с Серовым очень часто, но и с нами он был необычайно молчалив. Ходит, бывало, по залам, смотрит, думает, мысленно примеряет. Потом молча покажет мне рукой на картину и потом место на стене, и я уже знаю: картину надо вешать вот именно здесь. И когда повесим,— глядь — экспозиция вышла отличная... Иногда он нарисует, как должны быть расположены картины,— и замечательно хорошо это у него выходило.

Смерть Валентина Александровича был первой крупной потерей для галереи после смерти Третьякова.

КОММЕНТАРИИ

[1] Здесь Мудрогель не совсем точен. Ознакомление с протоколами заседаний совета галереи показывает, что в 1899—1903 и 1905—1911 гг., то есть когда Серов был в числе большинства, он действительно ни разу не потребовал занесения в протокол какого-либо своего замечания, неодобрения или несогласия. Напротив, в 1903—1905 гг., когда он оказался среди меньшинства, в протоколах совета неоднократно встречаются его запросы, заявления и протесты (см. т. 2 настоящего изд., стр. 308, и прим. 7, стр. 315—317).

[2] Павел Михайлович Третьяков (1832—1898) — один из замечательнейших деятелей русской культуры прошлого века, вместе со своим братом С. М. Третьяковым основатель сокровищницы русского изобразительного искусства — Третьяковской галереи.

Знакомство с Третьяковым произошло, несомненно, в ранние годы жизни Серова. В 1870 г. Третьяков, например, слушал в доме отца художника оперу «Вражья сила», «исполненную, по словам Третьякова, на фортепиано и спетую буквально всю им самим <А. Н. Серовым>» (А. П. Боткина. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1960, стр. 217). В тех же воспоминаниях рассказывается: «Серова Павел Михайлович приводил к завтраку из галереи, где он что-то копировал. Валентин Александрович был застенчив, хмур и молчалив до невозможности» (там же, стр. 216). Возможно, что Серов тогда копировал «Московский дворик» Поленова, о чем упоминает Мудрогель в своей книге (стр. 37).

Как и многие художники второй половины XIX века, Серов в начале своего творческого пути встретил со стороны Третьякова благожелательное внимание. Одно из лучших произведений молодого Серова «Девушка, освещенная солнцем» было приобретено Третьяковым до открытия выставки в 1888 г. Стоя перед портретом Веры Мамонтовой, Третьяков произнес пророческие слова: «Большая дорога лежит перед этим художником!» (<И. Э. Грабарь?>. Кончина В. А. Серова.— «Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269). В последующие годы Третьяков приобрел еще восемь произведений молодого художника и, кроме того, заказал ему и Коровину картину «Хождение по водам».

Среди мало сохранившейся переписки Серова и Третьякова лишь одно письмо несколько раскрывает их отношения. (см. т. 1 настоящего изд., прим. 12, стр. 360, 361).

Сознавая исключительное значение Третьяковской галереи, Серов считал настоятельно необходимым после смерти Третьякова неукоснительно следовать его заветам. В конце марта 1899 г. он писал В. М. Голицыну: «...относительно расширения галереи, то мне кажется, воля покойного Павла Михайловича была — оставить его собрание целиком, ничего не прибавляя и не убавляя. Но есть суммы, предназначенные городом на пополнение галереи — не лучше ли, может быть, вновь приобретаемые произведения помещать в отдельном здании рядом. Относительно приобретения новых художественных произведений всего лучше было бы, разумеется, если бы попечитель был на высоте этой задачи и мог бы взять дело приобретения всецело на себя. В ином случае дело

это может вести комиссия, состоящая из трех лиц, выбранных городом (на какой срок вообще не знаю) и попечителя и решать либо единогласно или же большинством трех голосов» (не издано, ЦГАЛИ).

Известны четыре посмертных изображения Третьякова, сделанные Серовым: рисунок «Третьяков в гробу» (ГТГ) и три акварельных эскиза к неосуществленному портрету (ГТГ, ГРМ и Ивановский художественный музей).

Как свидетельствует Философов, Серов «к памяти Третьякова относился с благоговением» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 679).

В. И. СТРАХОВА-ЭРМАНС

Варвара Ивановна Страхова-Эрманс (1875—1959) — певица Частной оперы, в труппу которой она вступила осенью 1898 г. после окончания Петербургской консерватории по классу К. Ферни-Джиральдони, в годы эмиграции — преподавательница пения в Парижской консерватории, автор книги «Пение» (Париж, 1946).

Воспоминания о Серове извлечены из статьи Страховой-Эрманс «Воспоминания о Шаляпине» («Новый журнал», Нью-Йорк, 1953, кн. XXXIV, стр. 250, 251).

Из статьи «Воспоминания о Шаляпине»

...На генеральной репетиции «Торжища» я убедилась в особой остроте глаза большого художника: во время перерыва репетиции, которая шла очень долго, к варягу-Шаляпину, опиравшемуся до локтя обнаженными руками на свою секиру, из зрительного зала быстро подошел художник В. Серов и говорит ему: «Федя, твои руки слишком женственны и не соответствуют монументальной фигуре и суровой песне. Пойдем к тебе, я подправлю руки», и через несколько минут «варяг» появился с великолепной мускулатурой рук, вполне подходящей к воинственной «песне Варяга»[1].

...Помню частые сидения за поздним вечерним чаем в столовой у Шаляпина, очень часто в обществе художников В. А. Серова и К. А. Коровина; все трое — Шаляпин, Серов и Коровин, счастливые, прославленные, молодые, радостные. За столом они безудержно веселились и веселили нас, слушателей. Все они любили рассказать о замеченном смешном в жизни и доводили рассказ до анекдота. К. Коровин мог, не умолкая, часами «рассказывать» хорошим языком русской деревни, но в его рассказах всегда чувствовался гротеск. Шаляпин, если можно так выразиться, живописал свои рассказы-анекдоты[2].

<...> Но любопытнее всего, что В. Серов, этот сосредоточенно-корректный джентльмен, как рассказчик, превосходил их обоих и оставлял Шаляпина и Коровина за флагом.

КОММЕНТАРИИ

[1] О постановке «Садко» в Частной опере и участии в ней Серова см. т. 2 настоящего изд., стр. 278, и прим. 2, стр. 283.

[2] Интересное сопоставление Коровина и Шаляпина как рассказчиков сделал Бенуа: «А каким рассказчиком был этот красивый и пленительный человек... Чудесно умел рассказывать Шаляпин, и нельзя было не заслушаться Федора, но из этих двух я все же предпочитал Коровина. Шаляпин повторялся, у Шаляпина были излюбленные эффекты, а актерская выправка сказывалась в том, что эти свои эффекты он слишком заметно подготовлял. У Коровина и быль и небылица сплетались в чудесную неразрывную ткань, и его слушатели, не столько «любовались талантом» рассказчика, сколько поддавались какому-то гипнозу. К тому же память его была такой неисчерпаемой сокровищницей всяких впечатлений, диалогов, пейзажей, настроений, коллизий и юмористических деталей, и все это было в передаче отмечено такой убедительностью, что и не важно было, существовали ли на самом деле те люди, о которых он говорил; бывал ли он в тех местностях, в которых происходили всякие интересные перипетии; говорились ли эти с удивительной подробностью передаваемые речи,— все это покрывалось каким-то наваждением, и оставалось только слушать да слушать» (Александр Бенуа. К. Коровин.— «Последние новости», Париж, 1939, 23 сентября, № 6753).

В. П. ШКАФЕР

Василий Петрович Шкафер (1867—1931) — певец (тенор) и режиссер; театральная деятельность Шкафера проходила в Частной опере, Большом театре (с 1904 г.), Государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

Современники считали Шкафера одним из ведущих оперных мастеров, «талантливым исполнителем характерных партий» (С. Ю. Левик. Записки оперного певца. М., 1962, стр. 557). Высокую оценку Шкаферу дал в 1904 г. Шаляпин: «Человек он способный, дельный и опытный, кроме того, преданный интересам искусства и порядочный» (Шаляпин, т. 1, стр. 450).

Записи извлечены из книги Шкафера «Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930» (Л., издание Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936, стр. 141, 142, 161).

Из книги «Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930»

...Мы, артисты, работавшие в театре Мамонтова, с гордостью отметили, что Николай Андреевич Римский-Корсаков, несмотря на желание петербургской дирекции получить для себя «Садко», предпочел отдать ее в театр Мамонтова. Это было для того времени явлением необы-

чайным. На первое ознакомление с музыкой «Садко» собралась вся труппа, среди которой присутствовали: Н. Д. Кашкин[1], Н. Р. Кочетов (муз. критик); художники: К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель. Приехавшего с первым клавираусцугом «Садко» С. Н. Кругликова встретили криками ура. Восторженная овация композитору длилась несколько минут. Кто-то сел за рояль и заиграл «славу» Римскому-Корсакову, это было незабываемое впечатление артистического подъема и ликования <...>

Константин Коровин, страстный любитель пения, под впечатлением прослушанной музыки, в передаче Шаляпина, Секара, Забелы, загорелся и сейчас же высказывает мысли о том, какие будут декорации Торжища, Подводного царства, кораблей, рыб морских, разных чудовищ. Все слушают художника, которому открывается огромный простор для претворения его богатой фантазии в действительность. Молчаливый Серов говорит Коровину: «Костя, ты морскому-то царю сделай отвислый животик, ведь он, подлец, рыбу жрет, смешно будет!»

...С. И. Мамонтов, как всегда намечал работу молодым силам, кого и как следует показать в авантаже, распределял роли, с увлечением говорил о предстоящих новых постановках, причем особенно останавливался на М. А. Врубеле. Вот его слова: «Он написал чудесные эскизы к «Моцарту и Сальери». Готовили и «Юдифь». Как-то В. А. Серов после порученной Лентовскому[2] постановки «Юдифи» говорит Мамонтову: «Вы что же, Савва Иванович, желаете в театре «садик эдакой» открыть, что М. В. Лентовского в руководители позвали. Савва Иванович, я не могу-с допустить, чтобы они в «Юдифи» показывали свой вкус, так-с прошу вас ему это и сказать!»

«Серов, конечно, прав», говорит Мамонтов, «Лентовский принес мне какую-то монтировку, огромную какую-то книгу, разложил перед нами и стал читать: «Олоферну — одеяние из драгоценных тканей, пояс убран каменьями, меч... Юдифи — длинная рубашка»...— и пошел читать, вроде апостола в церкви на амвоне; я посмотрел на Серова, он отвернулся в сторону и лепит из хлеба каких-то лошадок, обезьян или собачек, видимо не слушает, лицо злое, а тот все свое: «Асфанезу — в руки жезл 2 арш<ина> 3 вершка вышиною». Ну тут я не выдержал и говорю ему: «Все это, Михаил Валентинович, глупости и этой вашей монтировки не нужно».— «Как, говорит, не нужно этой монтировки, что вы говорите?» — «Так и не нужно!..» Он молча закрыл свою огромную книгу, встал из-за стола и ушел; мы же остались с Серовым вдвоем <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] Николай Дмитриевич Кашкин (1839—1920) — музыкальный критик, историк и теоретик, профессор Московской консерватории (1863—1896 гг.).

[2] Михаил Валентинович Лентовский, псевдоним Рубинчика (1843—1906) — актер, режиссер, антрепренер, автор нескольких водевилей (под псевдонимом Можаров).

Лентовский — крупная и колоритная фигура в дореволюционном театральном мире. Ему и его московскому театру «Эрмитаж» молодой Чехов в начале 90-х гг. посвятил два фельетона. В одном из них, отмечая, что у Лентовского «есть изрядный вкус, есть уменье, есть и желанье», он заявлял, что «эти три двигателя» «поставили на настоящие ноги наше «Эрмитажное» дело...» (А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. М., 1944, стр. 499). В воспоминаниях одного из современников так говорится о Лентовском: «Масштаб московского «полубога» во всем и всегда поражал грандиозностью, гомеопатических доз в своих затратах он не знал и кулаком, выжимавшим барыши, никогда не был. Труд своих артистов он расценивал так широко, что другие театральные предприниматели, завидовавшие ему, возмущались им: он страшно поднял вознаграждение исполнителей. Когда Лентовский позднее привез всю свою труппу в Петербург, он прямо поразил петербургскую публику ансамблем и постановками, превосходившими часто императорские театры» (А. Плещеев. Виденное и слышанное.— «Возрождение». Париж, 1936, 28 января, № 3891). «Кто не знает в Москве М. В. Лентовского? — писал Шебуев.— Кто не знает его в России? Маг и волшебник былых театральных времен, он и теперь даже и в самой наружности своей имеет что-то магическое, волшебное, театральное» (Н. Георгиевич <Н. Г. Шебуев>. Негативы.— «Русское слово», 1902, 15 января, № 14). Подробнее о Лентовском см. книгу воспоминаний Шкафера, стр. 155, 156, 161, 162.

В. А. ТЕЛЯКОВСКИЙ

Владимир Аркадьевич Теляковский (1861—1924) — полковник-кавалерист, окончил Академию генерального штаба, управляющий московской конторой императорских театров (1898—1901), директор императорских театров (1901—1917). В годы Советской власти — железнодорожный служащий, а с 1923 г.— персональный пенсионер.

Деятельность Теляковского «при неизбежных, порой горьких просчетах, была преимущественно полезной» (Д. Золотницкий. Об авторе этой книги.— В кн.: В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.—М., 1965, стр. 5). «Просчеты» были иной раз весьма серьезны. Даже такая важная задача, как пропаганда русского искусства за границей, совершенно не была им воспринята. Более того, все значительное, что сделал в этом отношении Дягилев, начиная с 1907 г., было осуществлено помимо Теляковского и даже наперекор ему.

И все же именно при Теляковском оперное и балетное искусство достигло наивысшего расцвета в России. Своеобразный итог деятельности Теляковского на посту директора императорских театров незадолго до его увольнения был таков:

«...Теляковский всегда был типичным, умным антрепренером в мундире; в придворную среду бездарных, ленивых и раболепных чиновников он принес трезвую рабочую голову, отличную русскую смекалку и честность чистоплотного человека. В этом секрет долговечности директора Теляковского; лозунгом этого чиновника-антрепренера было: «честность — лучшая политика». История сохранения Шаляпина в казенных театрах, его «культ» в императорской опере, отражавшийся на остальном ансамбле, был делом смекалистого директора; возвышение Собинова, расцвет Смирнова, возросших на пышной почве гастрольной системы, тоже продукт хозяйства Теляковского; ему принадлежит также честь культивирования огромных художественных дарований Коровина и Головина, художников, которым нет подобных на западных сценах» (Николай Боголюбов. Теляковский.— «Театр и искусство», 1917, № 24, стр. 415).

Впрочем, подобные отзывы стали появляться лишь в последние годы деятельности Теляковского. В 900-х гг. мнение о нем было иное: «Глупость его — выше описаний: ничего не понимает — ни хорошего, ни дурного». (А. И. Южин-Сумбатов. Записи,

статьи, письма. М., 1951, стр. 119). А вот как говорил о нем Бенуа: «Г. Теляковский дилетант, взирающий на искусство как на забавное развлечение, как на прихоть, и в то же время (и это не редкое явление) он типичный бюрократ, не знающий, что такое идея, что такое трудный, неуклонный путь, ведущий к грандиозной цели, а прилагающий все усилия лишь к тому, чтобы все шло благополучно, проторенной дорожкой. Он «не прочь» поставить на сцене и то, и другое, и третье, но в сущности ему «все равно» и на все он взирает глазами посредственного дилетанта и образцового служаки» (Александр Бенуа. О дирекции театров.— «Слово», 1905, 26 сентября, № 267).

О деятельности Теляковского встречаются еще более резкие суждения: «...десятилетие управления императорскими театрами г. Теляковского будет отмечено историей русского сценического искусства, как пустое место: был ли он или не был директором, распоряжался ли он по собственным соображениям или действовал по чужой указке — все равно: время его управления нельзя ничем отметить на пользу театра. Пустое место — и больше ничего. Пожалуй, еще хуже, чем пустое: может быть вредное, потому что, задерживая нормальное течение жизни, получаешь отрицательные результаты» (М. Иванов. Десятилетие директорства г. Теляковского.— «Новое время», 1911, 12 сентября, № 12752).

Эта статья появилась одновременно с первыми благожелательными отзывами о деятельности Теляковского, впрочем, весьма умеренными. Так, касаясь его десятилетней деятельности, газета «Речь» отмечала: «...у нынешнего юбиляра можно признать только два, довольно ценных, правда, достоинства: во-первых, он чуток и гибок к новым веяниям в искусстве, во-вторых, он любит театр. Но для руководства императорскими театрами этого, очевидно, мало,— требуется еще и глубокое, проникновенное понимание искусства» (Л. Вас<илевск>ий. Десятилетний юбилей В. А. Теляковского.— «Речь», 1911, 29 августа, № 236).

Деятельность Теляковского в течение многих лет являлась постоянным поводом для всевозможной критики, иной раз даже в стихах:

Театров императорских
Директор, но — c'est drôle*: —
В стремлениях новаторских
Сыграл большую роль.
Но спевши музам арию,
Дань заплатив богам,
Нередко в канцелярию
Он превращает храм.

(Lolo <Л. Г. Мунштейн>. Жрецы и жрицы искусства. Театральный словарь. — «Руль», 1911, 24 октября, № 318).

Прошли годы, и сослуживец Теляковского известный декоратор К. Ф. Вальц, отрицательно относившийся к Теляковскому-директору во время его службы, пришел к выводу, что хотя «это был человек ничем особенно не выдающийся», но благодаря своим «практическим знаниям и некоторым природным способностям», он «смог ознаменовать свое правление целым рядом крупнейших преобразований в области сцены и в особен-

---

* забавно! *(франц.)*.

ности декорационного искусства» (К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928, стр. 196).

Во время своей двадцатилетней службы Теляковский вел дневник, скрупулезно занося туда все, что имело отношение к его деятельности. Когда Теляковский покинул пост директора императорских театров, дневник составлял пятьдесят объемистых тетрадей, насчитывавших около 14 тысяч страниц. Нередко к своим дневниковым записям он прилагал газетные и журнальные вырезки, письма и другие документы, число которых доходит до тысячи. Среди них письма от Давыдова, Ермоловой, Ленского, Савиной, Собинова, Станиславского, Шаляпина, Федотовой, Толстого, Направника, Рахманинова, Бакста, Бенуа, Головина, Коровина и других. Множество лиц проходит на страницах дневника. Тут и Николай II, и члены царской семьи, бесцеремонно вмешивавшиеся в театральные дела; высшие чины российской империи, хлопотавшие о своих фаворитках; сослуживцы-чиновники, о служебных злоупотреблениях которых немало повествует Теляковский; многочисленные представители русской культуры, преимущественно актеры, со своими театральными и личными заботами и т. д. Все это при авторской наблюдательности, уме и некоторой живости изложения воссоздает довольно ярко картину предреволюционной действительности.

Дневник Теляковского — первоклассный источник при изучении не только жизни отдельных выдающихся представителей русского театрального и изобразительного искусства, но и вообще культурной жизни России конца XIX и начала XX века.

Коровин, хорошо знакомый с дневником Теляковского, якобы так говорил о его содержании: «...Если публика когда-нибудь ознакомится с этими записками, она узнает много интересных и поучительных вещей, узнает, как тяжела и трудна задача директора Императорских театров и сколько есть совершенно внешних, ничего общего с искусством не имеющих, условий, влияющих на те или другие театральные события, как, например, на снятие с репертуара или запрещение пьес и т. д.» (С. Спиро. У К. А. Коровина.— «Русское слово», 1910, 6 марта, № 53.— Появление в газете записи беседы, отрывок из которой здесь приведен, вызвало возмущение художника, извинявшегося перед Теляковским; см. Коровин, стр. 373, 374).

После 1917 г. Теляковский на материалах дневника начал писать мемуары, но не закончил их. Они охватывают период с 1898 по 1908 г. и насчитывают около четырех с половиной тысяч страниц. Отдельные части мемуаров легли в основу книг Теляковского: «Воспоминания. 1898—1917» (Пг., 1924); «Императорские театры и 1905 год» (Л., 1926); «Мой сослуживец Шаляпин» (Л., 1927). В 1965 г. вышло новое издание «Воспоминаний» Теляковского, в которое включены эти книги.

Деятельность Теляковского в театре близко касалась Серова и его друзей, и в первую очередь Шаляпина, Коровина и Дягилева. В продолжение двадцати лет Теляковский всячески опекал Шаляпина и Коровина, и они отвечали ему сердечной признательностью, перешедшей потом во взаимную привязанность. Так, в одном из писем, отправленных из эмиграции, Коровин, вспоминая годы жизни в России, называл Теляковского своим другом (письмо Б. Б. Красину.— Коровин, стр. 484). В. П. Шкафер, хорошо знавший театральную жизнь тех лет, считал, что «было налицо влияние» Коровина и Головина, а затем Шаляпина на Теляковского (В. П. Шкафер. Сорок лет на

сцене русской оперы. Воспоминания. Л., 1936, стр. 194). Совсем по-другому складывались отношения между Теляковским и С. П. Дягилевым, к которому почти что с самого начала своей деятельности в театре Теляковский относился враждебно, видя в нем в известной степени конкурента. Впоследствии свою неприязнь к Дягилеву Теляковский распространил на его товарищей, в том числе и на Серова. В 1910 г. взаимоотношения Серова и Теляковского пришли в резкое столкновение в связи с оценкой деятельности Дягилева за рубежом, когда Серов счел нужным выступить в защиту своего друга с открытым письмом в печати. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 495, 496).

Делая в своем дневнике записи о Серове, Теляковский, в сущности, рассказал об отношении правящих кругов царской России к художнику. Кроме того, его дневниковые записи ценны богатым фактическим материалом.

Публикуемые здесь впервые записи Теляковского извлечены из его дневников (отдел рукописей ГЦТМ).

Дневниковые записи (1900—1911 гг.)

17 ноября 1900 г.

...Дягилев, приехавший смотреть оперу <«Ледяной дом»> был в восторге от постановки. Одинаково Серов и Мамонтов. Серов просил мне передать, что он прямо поражен успехами постановки Большого театра[1].

3 декабря 1900 г.

...На репетиции <«Дон-Кихота»> присутствовали Досекин, Серов, Клодт[2], Коровин. Серову декорации очень понравились, кроме декорации первой картины, которая у Коровина просто недописана и требует отделки[3].

15 апреля 1901 г.

...Приходил сегодня Серов (Валентин Александрович) и довольно наивно спросил меня, что могу ли я дать материалы «Дон Кихота» и «Лебединого озера» для помещения их в журнал «Мир искусства». Это была

просьба через него Дягилева. Я ему на это ответил, что не считаю себя вправе распоряжаться этими материалами, что фотографии не разрешено продавать на сторону, а отдаются они целиком в Дирекцию. Само существование «Ежегодника» и его интерес именно обусловливается этими новинками, а потому едва ли Директор разрешит это. Во всяком случае я обещал спросить об этом кн. Волконского[4]. При этом я сказал Серову, что Дягилев и художники, порывая с Дирекцией, совсем не пожалели меня, ибо вся эта ссора ставит меня в очень затруднительное положение по многим вопросам нового искусства, которым я интересуюсь.

29 ноября 1901 г.

...Приходил Серов меня повидать; по телефону спросил сначала, когда может застать меня дома. В разговоре он очень хвалил Дягилева и между прочим спрашивал, имею ли я намерение взять Дягилева на службу. На что я ему ответил, что рад бы был его иметь, но когда могу взять, сам не знаю. Странно вообще эти заботы и навязывание Дягилева — ясно кажется, что после всех историй его трудно взять[5].

5 декабря 1901 г.

...Много рассказывал Коровин о декадентах и их отношении ко мне. Дягилев рвет и мечет, что его до сих пор я не приглашаю на службу в Дирекцию. Он <...> все, что я ни делаю, ругает. Ему в этом помогает Серов.

20 декабря 1901 г.

...Мосолов[6] мне рассказывал, что Серов отказался писать портрет государя императора, отказ свой он мотивировал тем, что прошлый раз, когда он писал портрет, то государыня императрица сделала ему несколько замечаний. О безобразности этого поступка со стороны Серова нечего и говорить (министр[7] был очень возмущен этим), но меня Серов еще интересует, как один из друзей Дягилева. Если эта молодежь таким образом предполагает двигать русское искусство, то они являются не помощниками, а врагами. Серов же выхлопотал 15 000 р. Дягилеву на издание «Мира искусства».

24 декабря 1901 г.

...Мосолов рассказывал мне сегодня о том, что Серов был у министра и сказал, что отказывается писать портрет государя на том основании, что

императрица, когда показывали портреты, сделанные Серовым, просила его некоторые детали рисунка дописать. Серов согласился и когда пришел к барону <т. е. Фредериксу>, то сказал — я уже согласился, хотя напрасно дописывать портреты, но видя, что работа моя не нравится императрице, я отказываюсь писать следующие портреты. Государь в разговоре с Мосоловым сказал: «Вы слышали, какой, однако, нахал Серов». Вообще странно и весьма странно поведение Серова, если в особенности он хочет оказать услуги искусству... отказавшись писать, он не столько свою самостоятельность показал, сколько самодовольство, самодурство человека, желающего показать, что вот, что я могу сделать. Государь император был расположен к Серову и 15.000 субсидии на «Мир искусства» были даны государем Дягилеву по просьбе Серова и за все за это Серов отблагодарил по-своему. Уже прошлый год, когда уговорившись писать портреты по 2000 руб., он вдруг за последние, не предупредив, спросил 4000 — сделал впечатление невыгодное[8].

28 декабря 1901 г.

...В 5 часов был на докладе у министра, который сам мне рассказывал свой разговор с Серовым и отказ этого последнего писать портрет государя императора. Барон тоже рассердился на Серова, что в прошлый раз, когда этот последний явился к нему, то барон его не принял.

21 января 1904 г.

...Государь спросил меня, разве нельзя старое любить, т. е. Рафаэля, например. Я ответил, что старое и молодые художники любят, но любят не одного Рафаэля, но и Веласкеса. Его портретам стараются подражать. На это государь сказал, что он Серова любит, но ругался с ним из-за манеры неоканчивать портреты. Причем сказал, что Серов ужасный нахал.

6 января 1906 г.

...Сегодня возвратился из Парижа Коровин. Он очень смущен тем, что во время беспорядков в Москве стреляли в его квартиру. Слухи о том, что это было сделано с умыслом все более и более распространяются[9]. Говорят также, что дом Серова был обстрелян ружейным огнем и выбиты были все стекла[10]. Серова обвиняют в красноте — да оно так и есть. Причем в особенном подозрении его мать, у которой и в прежнее время делали обыски. Коровина не любит Бооль[11] и не любит за то, что он час-

то ему говорил правду и знает про него различные дела денежные если и не темные, то во всяком случае не светлые. Бооль уже несколько раз намекал на то, что для спектакля в Московских театрах лучше бы убрать и Шаляпина и Коровина. Коровина, кажется, уже ни в чем нельзя упрекнуть, но будучи преподавателем в Школе живописи и ваяния, его имя связывается с другими преподавателями — Серовым и т. п.

1 ноября 1907 г.

...Приходил Серов и принес свои эскизы для оперы своего отца «Юдифь», предполагаемой к постановке в будущем сезоне. Эскизы очень удачны и красивы. Писать с них будет Коровин.

23 ноября 1907 г.

...Я слышал, что в Москве Серов, которому я заказал эскизы для «Юдифи», защищает Ленского как режиссера[12]. Южин[13] и Ленский купили Серова тем, что от Художественного клуба заказали ему свои портреты[14]. Оказывается, портреты эти писал Серов в Малом театре и на это время прекращались репетиции. Каждый портрет по 1.500 р. Как это все просто делается с одной стороны и как много надо знать разных деталей с другой, чтобы оценить данное положение и мнение. Ведь нельзя же серьезно думать, что Серову нравился Ленский, как режиссер и хранитель репертуара Южинских пьес, и постановки в роде «Коринфского чуда»[15] и т. п.

15 декабря 1907 г.

...Удивительно щепетильный народ г. художники подобно Серову. Он написал по заказу дирекции эскизы, сам их не представил дирекции, а послал по случаю с Коровиным. Счет выслал, но за деньгами не явился и никому не поручил их получить и сейчас же пишет обиженное и не корректное письмо, основываясь на совете Коровина написать Крупенскому[16]. Дело это частное и если хочет, чтобы ему сделали одолжение, конечно, надо написать на чье-нибудь имя в контору. Никто ему этих обязательств не ставил, но тогда и надо было приехать самому за деньгами. Все это из дягилевских штук. Не могут просто и по хорошему.

3 мая 1908 г.

...Осматривал декорации Коровина «Юдифи» и «Игоря». Декорации «Юдифи» Коровин делал по эскизам Серова и по-моему сделаны они не-

удачно. Придется их поправлять. Вообще никогда еще не было удачных декораций по чужим эскизам. Но Коровин нарочно хлопотал, чтобы и Серов получил деньги и участвовал бы в постановке.

8 ноября 1908 г.

...С часу до шести на генеральной репетиции «Юдифи». Декорации были написаны Коровиным по эскизам Серова. Костюмы по рисункам Коровина. В общем вышло хорошо, но могло бы быть и лучше, если бы эскизы были бы сделаны самим Коровиным. Серов остался очень недоволен исполнением Коровина и прислал прилагаемое глупое письмо[17]. Коровин по его же просьбе дал ему делать эскизы за 1200 р. и вот благодарность. Серов сам сознает, что эскизы его были написаны наскоро и небрежно и теперь Коровина же обвиняет. Юдифь пела Куза и весьма удовлетворительно[18] и по моему лучше Ермоленки[19]. Шаляпин не пел полным голосом. Публику не пускали, но были свои артисты и кое-кто из печати <...> На всех постановка произвела очень хорошее впечатление[20].

23 января 1911 г.

...Серов, встретив Коровина, сказал ему про Шаляпина, что он написал ему в Монте-Карло письмо, в котором написал, «что вы думаете говорят о Вашем поступке я и Ваш приятель на Капри»[21]. Сегодня за завтраком Коровин мне показывал письмо Серова, в котором он пишет, что слышал будто демонстрация хора с пением на коленях была подготовлена заранее, спрошен Шаляпин и он сам дал на это согласие, при этом Серов добавляет, что едва ли хор императорской оперы мог без разрешения стать на колени. Всех этих господ: Бенуа, Бакста и Серова история 6 января очень беспокоит.

КОММЕНТАРИИ

[1] Автор оперы «Ледяной дом» — А. Н. Корещенко; декораций и костюмов — Головин.

Музыка оперы не имела «большого успеха в публике» (Vox <Г. Черешнев>. «Ледяной дом».— «Русское слово», 1900, 13 ноября, № 315). Постановка же оперы

была, по общему признанию, «за некоторыми вычетами, прекрасна» (Пэк. Кстати.— «Новости дня», 1900, 7 ноября, № 6274). «Она очень недурна,— считала газета «Русское слово» (1900, 8 ноября, № 310),— но особенною роскошью, как предполагалось, не блещет; костюмы хороши. Из исполнителей следует отметить лишь г. Шаляпина, сумевшего из небольшой роли Бирона сделать очень законченную фигуру». Спустя четыре года Бенуа, отмечая удачи Большого театра, называл «Лебединое озеро» и «Ледяной дом». «Струей истинной талантливости»,— заметил он,— повеяло от этих постановок» (Руслан и Людмила.— «Мир искусства», 1904, № 11-12, стр. 234).

[2] Николай Александрович Клодт фон Юргенсбург (1865—1918) — живописец и театральный художник, обычно помогавший Коровину писать декорации; преподаватель Училища живописи (1912—1918).

[3] Балет Л. Минкуса «Дон-Кихот» был поставлен балетмейстером А. А. Горским; декорации к нему исполнили Коровин и Головин; им помогал Н. А. Клодт.

«Дон-Кихот» — одна из первых работ Коровина и Головина на сцене императорских театров. В дневнике (12 февраля 1900 г.) Теляковский ярко рисует обстановку, в которую попали художники: «Художеством руководил машинист подрядчик Вальц. Ему заказывали целиком постановки, и он сам, не владея кистью, писал 54.000 аршин декораций. На эту последнюю цифру администрация обратила внимание, обиделась, что мол писать не умеет, а пишет 54.000 аршин — уволить его из декораторов, но потом смягчилась и сказала — почти уволить, немножко же пописывать разрешить <...> Когда я хотел заставить декораторов работать по эскизам Коровина, то оказалось, что они не столь самолюбивы, что по чужим эскизам работать для себя считают унизительным. Хотя раз все-таки Савицкому, нарисовавшему неправильную капитель колонны, пришлось выслушать урок перспективы от Коровина <...> Когда я стал звать Коровина к участию в театральном деле, он долго не соглашался, ибо говорил, что убежден в невозможности служить при театрах — его пугала администрация и мне стоило больших трудов его уговорить <...> Коровин, будучи очень занят устройством Парижской выставки (о чем он и раньше меня предупреждал), имел мало свободного времени и не мог аккуратно относиться к своим занятиям по театральному делу. Скоро явились на него наветы, недовольство, и тут я почувствовал, как трудно мне будет приучить монтировочную часть пожелать пользоваться указаниями и советами Коровина» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

Постановка «Дон-Кихота» (премьера 6 декабря 1900 г.) за единственным исключением была оценена прессой резко отрицательно. Только газета «Новости дня» (1900, 7 декабря, № 6304), заявила, что успех балета «обеспечен», так как «перед зрителем проходит целый ряд картин, роскошно написанных, сказочно волшебных». Редакцию зрителей на постановку «Дон-Кихота» можно понять из дневника Теляковского (7 декабря 1900 г.): «Коровин и Головин, хотя старались и скрыть, но были расстроены отсутствием одобрения среди публики» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). А спустя несколько дней Теляковский написал: «За границей Коровин и Головин оценены, получили медали, но у себя в отечестве их стараются обливать помоями». Это казалось ему странным и обидным, тем более, что раньше «ни слова не писали о де-

корациях наших никуда негодных декораторов» (12 и 17 декабря 1900 г.). Редактор «Московских ведомостей» В. А. Грингмут в связи с постановкой «Дон-Кихота» разразился статьей «Декадентство и невежество на образцовой сцене», где характеризовал работу художников как «малеванье, живо напоминающее китайскую живопись на чайных цибиках» (1901, 7 марта, № 65). По поводу этого выступления Теляковский писал: «Статья эта произвела удручающее впечатление на Коровина и на Головина: работали они в театре не первый год и были уже достаточно известны в Москве» (В. А. Теляковский. Воспоминания. М.— Л., 1965, стр. 179). А вот как оценивал декорации к «Дон-Кихоту» Дорошевич: «Г. Коровин — талантливый художник, но декорации к «Дон-Кихоту» — самое неудачное из его произведений. Эти тяжелые, хмурые, свинцовые тона, может быть, очень хороши для изображения «солнечной ночи» на Шпицбергене. Но действие «Дон-Кихота» происходит ведь не на Шпицбергене, а в Испании, под золотыми, горячими лучами полуденного солнца. И ни одного солнечного пятна! От мрачных декораций не веет светом, не дышет теплом. Эти сумрачные, суровые леса годились бы скорее для скандинавской саги, чем для веселой испанской истории. Эти декорации — самая мрачная клевета на Испанию» (В. Дорошевич. Два балета.— «Россия», 1901, 23 октября, № 896). Спустя почти сорок лет Коровин упоминал о постановке «Дон-Кихота»: «...все газеты разразились неслыханной бранью» (Константин Коровин. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь. Париж, 1939, стр. 50, 51).

В 1902 г. постановка «Дон-Кихота» была перенесена на сцену Мариинского театра. И опять поток брани и ругани обрушился на художников теперь уже со страниц петербургской печати. Особенно резко выступил Кравченко: «Как все это грубо и, если хотите, нагло. Талант — талантом, но ведь надо и честь знать. Нельзя же, не зная перспективы ни воздушной, ни линейной, писать декорации для нашего лучшего театра. Нельзя подносить такую бесцеремонную мазню и думать, что художникам поверят и скажут, что это хорошо <...> Все впечатление красивых движений, игры и пр., все это портится этой ужасной, беспардонной мазней, в которой перемешалось все: и безграмотность и дерзость.

Прежде художники-декораторы изучали условия сцены, изучали линейную и воздушную перспективу и достигали поразительных результатов. Зрители забывали, что сидят в театре, что перед ними написанные декорации <...> Но то были художники, любившие свое дело, работавшие, мучавшиеся при составлении эскизов и при их исполнении. А эти?» (Н. Кравченко. Новые декорации «Дон-Кихота».— «Петербургская газета», 1902, 29 января, № 28). Серов был возмущен за своего друга. 1 февраля 1902 г. он писал Нувелю: «Читал сегодня Кравченко об постановке «Дон-Кихота» — он, Кравченко, все же осел, ну да это старая истина. Ну-с, а вам, дифисилям*, как понравилось? Подозреваю, что не очень, а? — На мой взгляд недурно» (не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва).

[4] Сергей Михайлович Волконский, князь (1860—1937), внук декабриста С. Г. Волконского,— директор императорских театров в 1899—1901 гг., автор книг: «Человек на

* привередникам *(франц.)*.

сцене», «Художественные отклики», «Выразительное слово», «Законы живой речи и правила чтения», а также ряда брошюр и статей по общим вопросам искусства. В эмиграции издал в двух книгах «Мои воспоминания» (Мюнхен, 1923). В 1930-х гг. был директором Русской консерватории в Париже.

«Широко образованный» и «искренно любящий искусство» («Нива», 1899, № 35, стр. 673), Волконский, по словам певицы Фелии Литвин, был человеком «большой культуры, тонким художником, прекрасным театральным руководителем» (Фелия Литвин. Моя жизнь и мое искусство. Л., 1967, стр. 76). «Художественный деятель, высоко одаренный писатель и характер исключительного нравственного достоинства»,— говорил о нем С. К. Маковский в книге «На Парнасе «Серебряного века» (Париж, 1963, стр. 253). Станиславский, который по просьбе Волконского прослушал его работу о театре, 22 января 1911 г. сообщал жене: «Согласился я на это чтение неохотно, но теперь не раскаиваюсь. То, что он написал, гораздо талантливее, гораздо важнее, гораздо интереснее, чем это говорили в театре. Он, как и я, преследует ту же гадость, имя которой — театральность, в дурном смысле слова.

Если бы мне удалось писать так талантливо и изящно по форме, как он, я был бы счастлив.

Вообще, кн. Волконский мне нравится. Мне его жаль — он сгорает от жажды играть, режиссировать, томится в своем обществе, а его родственнички его держат за фалды и все прокисают от скуки в своих палаццо» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1960, стр. 500). По отзыву его преемника на посту директора императорских театров Теляковского, Волконский «знал сцену, знаком был с зрительным залом, но совершенно не предполагал того сложного, чисто административного, хозяйственного аппарата, который неумолимо действует за сценой и вне зрительного зала и способен многим самым искренним художественным стремлениям преграждать и затруднять путь» (В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.—М., 1965, стр. 36). Неопытность Волконского, его неискушенность в самой театральной жизни подметила Ермолова при первой официальной встрече с ним (письмо к Л. В. Средину от 16 сентября 1899 г.— Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, стр. 154). Пост директора императорских театров Волконский вынужден был покинуть из-за столкновения с балериной М. Ф. Кшесинской, фавориткой Николая II.

[5] Энергичный Дягилев давно порывался к театральной деятельности. Размолвка с тогдашним директором императорских театров С. М. Волконским на время умерила его притязания. В середине 1901 г. Теляковский сменил Волконского, и Дягилев вновь возобновил свои попытки стать у руководства императорскими театрами. Однако Теляковский, сознавая, что принятый на службу Дягилев, при его кипучей натуре, представлял бы серьезную опасность для его директорского положения, всячески тянул, не давая определенного ответа. В своем дневнике Теляковский неоднократно говорит о невозможности совместной работы с Дягилевым. Вот запись от 29 октября 1901 г: «Дягилев сильно хочет вступить в Дирекцию и будет меня считать своим врагом, если я его не возьму. Все это довольно грустно, ибо видишь не того человека, которого бы хотелось.

Дягилев именно подходящий человек для театра — мог бы приносить большую пользу своими знаниями и энергией, но в жизни его проглядывают разные приемы, несовместимые с прямой и открытой натурой». 6 декабря 1901 г. Теляковский сделал любопытную запись: «Коровин мне рассказывал сегодня, что провел вечер у Бенуа. Бенуа и Бакст совершенно не разделяют мнения Дягилева — при разговоре присутствовал и Нувель — и считают, что Дягилев, домогаясь поступить в Дирекцию, взял неверный тон — они сказали Коровину, что вполне мне сочувствуют». Позднее отношения между ними обострились. 17 марта 1902 г. Теляковский записал: «Коровин рассказывал мне, что Дягилев просил его мне передать, что «Мир искусства» возмущен весь тем, что этот год сняли с репертуара «Тристана». Довольно курьезное и оригинальное заявление передает Дягилев директору императорских театров. Вообще, видимо, «Мир искусства» становится совсем во враждебный лагерь по отношению ко мне и критикует все, что в театрах делается, не скрывая, что до тех пор, пока Дягилева не возьмут на службу, они будут идти против императорских театров. Дягилев говорит, что ничего нового в театрах не делается и скучны они так стали, что нечего о них и говорить». 5 мая 1902 г. Теляковский вновь возвращается к больному для него вопросу: «Дягилев написал критику на балет «Жавот», поставленный для эрмитажного спектакля Гердтом. Постановку Дягилев очень хвалит <...> Видев этот балет, трудно поверить, чтобы Дягилев мог его хвалить. Очевидно, все это делается нарочно и в этом не мало подлости. Если Петипа отстаивает старое, то это понятно и простительно, отношение же такое Дягилева, основанное на том лишь, что он желает мстить за неприятие его в театр, доказывает мелкую душу человека, желающего проводить лично новое и не допускающего, чтобы кто-нибудь мог это делать без его помощи». Вероятно, последнее обстоятельство и имел в виду Бенуа, когда 12 января 1903 г. писал Серову, что находит «более чем отвратительным и весь способ ведения борьбы с Теляковским. Ох, Сережа, не укатают тебя никакие горки. Что за мучительная, прямо фатальная фигура» (Серов. Переписка, стр. 353). И позже Дягилев предпринимал попытки поступить на службу в императорские театры, но уже метил на место самого Теляковского. Об этом, в частности, Бакст писал Нувелю 25 ноября (8 декабря) 1907 г.: «Слышал я об изумительных комбинациях Сережи — быть ему «директором». Так надо действовать — быка за рога, вернее — осла за уши, давно пора. И уже я, ослепленный перспективой его директорства — balbutie comme le* «разбойник» — помяни меня, Сережа, в директорстве твоем» (не издано; ЦГАЛИ).

Критикуя деятельность дирекции императорских театров, Дягилев призывал к серьезным реформам (см. его статьи «Балеты Делиба».— «Мир искусства», 1902, № 9-10, Хроника, стр. 33; «Оперные реформы».— Там же, 1902, № 12, Хроника, стр. 60—62; Программа директора театров.— «Русь», 1905, 15 сентября, № 220). Теляковский так и не принял Дягилева в дирекцию императорских театров.

[6] Александр Александрович Мосолов (1854—1939) — в то время полковник, флигель-адъютант, начальник канцелярии министерства императорского двора (1900—1916), посланник в Румынии (1916—1917). Принадлежал к ближайшему окружению

* бормочу как (*франц.*).

Николая II и перед революцией был в чине генерал-лейтенанта. О влиянии Мосолова при дворе упоминает С. Ю. Витте в своих «Воспоминаниях»: «конногвардеец Мосолов, женатый на сестре Трепова, человек смышленый, он всегда мог убедить и внушить Фредериксу (министру двора) все, что Трепов желал» (Т. 2. М., 1960, стр. 349). В эмиграции написал книгу: At the court of the last Tsar. 1900—1916 (London, 1935).

[7] Владимир Борисович Фредерикс, барон (1838—1927),— с 1897 г. министр императорского двора и уделов.

О нем и о других своих приближенных Николай II как-то, по словам Ф. Ф. Юсупова, сказал: «...некоторые из них стары и несколько выжили из ума, как, например, мой бедный Фредерикс» (Félix Youssoupoff. Avant l'exil. 1887—1919. Paris, 1957, p. 195). Товарищ управляющего Русским музеем Д. И. Толстой, по долгу службы часто встречавшийся с Фредериксом и хорошо его знавший, отметил в своих «Автобиографических записках», что он «был умственно и культурно ограничен» (не издано; ЦГАЛИ). С. М. Волконский, бывший одно время сослуживцем Фредерикса, говорил о нем, что он был «недалек» и «неподвижного ума» (Сергей Волконский. Мои воспоминания. Родина. Ч. 3. Мюнхен, 1923, стр. 154).

[8] В письме к А. А. Мосолову от 29 июня 1900 г. Серов писал: «Должен Вам заявить, что вчерашняя беседа Ваша со мной произвела на меня в высшей степени тяжелое впечатление благодаря замечанию Вашему, что я, пользуясь случаем, когда со мной не сговорились предварительно в цене — назначаю слишком высокую плату.

Не знаю, имеете ли Вы право бросать мне в лицо подобное обвинение.

Почему я назначаю столь высокую (по Вашему мнению) цену — на то у меня есть свои соображения — хотя бы и то, весьма простое, что до сих пор они (цены) были низки (по моему мнению) и гораздо ниже цен иностранных художников, работавших Двору, каковы Беккер и Фламенг <...>

Во всяком случае сколько бы я ни спросил — сколько бы мне ни заплатили — не считаю Вас вправе делать мне вышеуказанное замечание и покорнейше просил бы Вас взять его обратно» (Серов. Переписка, стр. 304, 305). Сумма, назначенная художником за портрет, до сих пор была неясна. Дочь Серова то называла четыре тысячи руб. (там же, стр. 304), то — две тысячи руб. (О. Серова, стр. 57). В действительности, правильна первая цифра, которая и фигурирует в дневниковых записях Теляковского. Это подтверждается и служебным письмом А. А. Мосолова от 12 июля 1900 г.: «По всеподданейшем докладе министром императорского двора заявления академика Серова об уплате ему денег за исполненный по заказу его императорского величества портрет государя императора (в тужурке), последовало высочайшее соизволение уплатить означенному художнику за упомянутое произведение четыре тыс. руб.» (не издано; ЦГИАЛ СССР).

Этот Мосолов, казалось бы, заботливо оберегавший царскую казну, сам нередко запускал в нее руку. Теляковский, например, писал о нем: «Женщины, а особенно театральные, за которыми ухаживал Мосолов, имеют способность очень любить и нетеат-

ральных мужчин, но при этом не перестают любить и деньги, а их у Мосолова как раз не было <...> и вот этот-то расход он старался делить с дирекцией <императорских театров>» (В. Теляковский. Воспоминания. 1898—1917. Пг., 1924, стр. 52.— Этот пассаж о Мосолове в новое издание «Воспоминаний» Теляковского не вошел).

[9] Впоследствии Коровин в одном из рассказов упомянул об этом обстреле своей квартиры. «В 1905 году,— писал он,— я был в Петербурге <...> В Москве началась <...> революция. Когда я вернулся в Москву, то подъехав к дому, где я жил, увидел, что квартира моя во втором этаже и соседняя квартира, кажется, Тесленко, разрушены артиллерийскими снарядами. Я поднялся во второй этаж к себе. Горничная с испуганным лицом отворила дверь <...> Пришел дворник, сказал: «Вот какое дело вышло... С приездом вас, барин. Стреляют и стреляют. Вот против, с жандармских казарм». В комнате моей была разрушена стена. Белая штукатурка лежала на полу. Письменный стол перевернут. Из ящиков разбросаны бумаги, а деньги, которые были в столе, пропали» (Константин Коровин. Феб.— «Возрождение», Париж, 1934, 23 сентября, № 3399).

[10] Серов с горькой иронией кратко упомянул об этом в письме к Бенуа в декабре 1905 г.: «Войска оказались в деле подавления вполне на высоте своей задачи и стреляли из орудий по толпе и домам во все и вся гранатами, шрапнелью, пулеметами(шимоз не было), затем доблестные расстрелы, теперь обыски и тюрьмы для выяснения зачинщиков и т. д. и т. д., все как следует». «В одном, пожалуй, были правы наши крайние партии,— резюмировал Серов,— что не следует очень доверять манифесту 17 октября» (Серов. Переписка, стр. 286). Это мнение было распространено среди художников того времени.

[11] Николай Константинович фон Бооль (1860—1938) — управляющий московской конторой императорских театров (1901—1910).

Вот некоторые упоминания в дневнике Теляковского об этом высокопоставленном чиновнике: «мало имеет вкуса»; «малопонимающий и неспособный оценить современное положение»; <Коровин> «жаловался между прочим на Бооля, на отсутствие у него художественного вкуса и чутья и на формальное чисто отношение к вопросам искусства <...> Бооль очень бы был рад отделаться и от Коровина и от Шаляпина. Бооля вообще все не любят в театре, а некоторые прямо ненавидят» (31 мая — 2 июля 1904 г.; 22 декабря 1905 г.; <2 августа> 1906 г.).

[12] Александр Павлович Ленский, псевдоним Вервициотти (1847—1908),— актер, режиссер и педагог, с 1876 г. работал в Малом театре. Его учениками были А. Остужев, В. Пашенная, В. Рыжова, П. Садовский, Е. Турчанинова. В 1907 г. Ленский стал художественным руководителем Малого театра. Дарование Ленского пленяло многих современников.

Ермолова писала о нем: «С Ленским умерло все. Умерла душа Малого театра <...> С Ленским умер не только великий актер, а погас огонь на священном алтаре, который он поддерживал с неутомимой энергией фанатика» (письмо к Л. В. Средину от начала ноября 1908 г.— Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955, стр. 211).

Ленский проявил себя талантливым человеком и в других областях искусства. «А. П. Ленский как бы был рожден,— писали в некрологе,— для поприща художника. Если бы он не был актером,— живопись и скульптура могли бы назвать его своим. Он так же хорошо воспроизводил известный образ кистью и лепил его из глины, как создавал его на сцене. В бытность в Петербурге он пользовался советами известного портретиста Крамского. Из его работ можно отметить прекрасную копию со старинного портрета артиста Волкова, которую он подарил дирекции петербургских театров. Она находится теперь в так называемом артистическом фойе Александринского театра. Из скульптурных работ А. П. можно указать на бюст итальянского трагика Росси» (Кончина А. П. Ленского.— «Русское слово», 1908, 14 октября, № 238).

[13] Александр Иванович Южин, псевдоним Сумбаташвили (1857—1927) — актер Малого театра (с 1882 г.), с 1909 г. — его управляющий, в годы Советской власти — директор. Известен также как драматург. Один из первых народных артистов РСФСР.

В конце января 1908 г. в Москве отмечалось двадцатипятилетие театральной деятельности Южина. Среди гостей находился и Серов (Банкет в честь А. И. Южина.— «Русское слово», 1908, 27 января, № 23).

[14] Вначале Литературно-художественный кружок обратился к Коровину с просьбой исполнить двойной портрет Южина и Ленского. «Я понимаю,— писал Коровин Южину 6 апреля 1906 г.— всю неловкость положения по отношению к Художественному кружку и еще более к Вам. Извините и простите меня великодушно; я совершенно не нахожу времени написать Ваш портрет. Откладывать далее я не нахожу возможным и прошу поручить заказ другому лицу» (Коровин, стр. 354). В конце 1907 г. портрет Южина и Ленского был заказан Серову. Как сообщал журнал «Русский артист», они должны были быть изображены «в домашней обстановке за самоваром» (1907, № 2, стр. 30). Заказ, обошедшийся Литературно-художественному кружку по словам этого журнала в «несколько тысяч», возбудил среди его членов недовольство дирекцией, в состав которой входили и Южин, и Ленский. Появилась чья-то колкая эпиграмма:

Почтенный князь Сумбатов-Южин!
Портретик Ваш Кружку не нужен.
Мы не желаем, черта с два,
Платить рубли для кумовства!..
В Кружке всяк должен быть эстетик
И Ваш упитанный портретик
Пусть для угодливых птенцов
К себе повесит Иванцов

(там же, стр. 30.— Упоминаемый в эпиграмме Иванцов также был членом дирекции кружка). Серов писал портрет в конце 1907— начале 1908 г. («Театр», 1907, № 125, стр. 14; «Русский артист», 1908, № 5, стр. 68).

Портрет экспонировался на выставке «Союза русских художников» в Москве (26 декабря 1908 г.— 8 февраля 1909 г.) и вызвал противоположные суждения. Газета «Киевская мысль» поместила даже два отзыва, противоречащие друг другу. Первый раз

она заявила, что Южин и Ленский — «положительно живые», а во второй раз утверждала: «Насколько удался Ленский, настолько не удался Южин» (В. Художественная выставка. Письмо из Москвы.— 1909, 3 января, № 3; Кн. Мышкин <Н. Е. Эфрос>. Две выставки.— 1909, 6 января, № 6). Один журнал считал, что попытка Серова изобразить Южина и Ленского «неудачна»: «Здесь так и видно, что портрет писан по заказу, без воодушевления» («Известия общества преподавателей графических искусств в Москве», 1908, № 10, стр. 349). Такое же мнение высказал художественный критик газеты «Голос Москвы», уверявший, что Ленский и Южин «совершенно не удались: у Ленского совсем измятый череп — настолько плох рисунок головы; позы ничего не выражают и фигуры не осмыслены по отношению друг к другу» (Н. Зеницын. «Союз художников».— 1908, 28 декабря, № 300). Рецензент петербургской газеты «Слово» придерживался несколько иного мнения: «По краскам этот портрет не так интересен. В нем есть какая-то досадная тяжеловатость, громоздкость. Лучше удалась фигура Ленского; в выражении лица Ленского масса характерного для этого нервного и энергичного человека» (Ив. Лазаревский. Художественные заметки. Выставка «Союза русских художников». II.— 1909, 6 марта, № 728). Почти так же отозвался о портрете Семен Волжанин («Союз русских художников». Выставка».— «Руль», 1909, 19 января, № 158). Сотрудник газеты «Театр» высказывался еще более определенно: «Ленский удался замечательно. Сидит, как живой. И подступает боль от мысли, что уже нет его, что уже навсегда закрылись эти прекрасные глаза. И они, и выражение губ,— все лицо удались Серову чрезвычайно. Южин удался много хуже. И в позе, которая напряжена, и в лице, на котором какое-то деланное выражение. Не уловлена душа лица» (N. На вернисcаже.—1908, 28—29 декабря, № 365).

Н. Е. Эфрос в обзоре выставки писал: «Я ограничусь <...> тем, что особенно метнулось в глаза своею красотою или оригинальностью, или что обозначено особенно громким, настораживающим внимание именем.

Такое имя, прежде всего, В. А. Серов.

На прошлой выставке союза у него был замечательный «Петр», поразительно глубоко схваченный Леонид Андреев, щеголял редким мастерством портрет г-жи Гиршман. На этой выставке Серов много беднее. Наиболее крупная вещь — портрет артистов Ленского и Южина. Они изображены на сцене Малого театра, должно быть, на репетиции. Там, в театре, и писал их Серов. Я уже раньше знал этот портрет, видел в недоконченном виде в уборной покойного А. П. Ленского, потом в литературно-художественном кружке, которому принадлежит картина. И каждый раз, когда стоял я перед полотном, поражало: как удался Ленский и как не удался Южин. Ленский — живой, его поразительные глаза, его усмешка, добродушная и, вместе, значительная. И очаровательно передано все благородство этой красоты старости. Как хорошо, что Серов успел сделать этот портрет, упредил ту печальную катастрофу, что разыгралась 13 октября и унесла великого артиста.

Его черты получили такое прекрасное закрепление. Ленский сидит. Южин стоит подле, положив локоть ему на плечо. Как будто что-то ему нашептывает. Не удалась Серову эта поза. Какая-то она не живая, напряженная, деланая, фотографическая. И еще меньше удалось лицо. Лицо без выражения, точно с гримасою; надутые губы,

сердитые глаза, нахмуренный лоб. Если Ленский — один из лучших портретов Серова, Южин — один из худших» (Чужой <Н. Е. Эфрос>. Выставка «Союза русских художников».— «Речь», 1908, 29 декабря, № 320).

Зато рецензент журнала «Рампа и жизнь», считая портрет «шедевром» в смысле «красоты и сочетания красок», заявлял, что не только Ленский, но и Южин изображены великолепно: «Громадный темный силуэт декораций и на них яркими световыми пятнами рисуются лица Южина и Ленского, следящих за какой-то постановкой. Как правильно выражены сангвинический темперамент Южина-Сумбатова и голубые глаза А. П. Ленского». (Nemo. Выставка Союза русских художников.— 1909, № 2, стр. 2). Хорошо отозвался о работе Н. Р. Кочетов: «Двойной портрет корифеев Малого театра, из которых смерть одного мы недавно оплакивали, написан очень широко, смело, так широко, что на близком расстоянии эта эскизность письма даже мешает впечатлению. Но отойдите как можно дальше, и все эти мазки и блики как-то сходятся, сплываются и на их месте вы видите живого Александра Павловича в его характерной позе, с характерным поворотом головы и умным взглядом глаз. Даже как-то жутко видеть такое живое изображение человека, с которым недавно еще разговаривал и которого больше нет. Не менее хорош и А. И. Южин; поза, наклон головы также чрезвычайно характерны» (VI выставка союза русских художников.— «Московский листок», 1909, 9 января, № 6). Также благожелательно писал журнал «Московский еженедельник»: «Хотелось бы очень много говорить о Серове; каждый его портрет — какое-то новое разрешение трудной задачи. С чувством невольного уважения смотришь на его большой коллективный портрет Ленского и Южина; в лице и позе Ленского много характеристики» (1909, № 2, стр. 58). Грабарь не совсем был удовлетворен работой Серова: «Портрет Ленского и Южина очень благороден по своей новой для Серова, почти гобеленовой гамме; в нем смят несколько рисунок, но это не слишком бередит глаз. Гораздо слабее общая его композиция, или вернее, отсутствие ее. Чувствуется, что художник создает свою композицию прямо на холсте во время первого же сеанса. Композиция в том смысле, в каком ее понимал Веласкес, или Вандейк, или наши Левицкий и Боровиковский,— композиция общего силуэта, линий, масс — мало трогает Серова. Прежние мастера никогда не писали сложного портрета, не разработав во всех деталях предварительный эскиз» (Игорь Грабарь. Московские выставки.— «Весы», 1909, № 1, стр. 110.— Аналогичные замечания были сделаны и другими критиками: П. Эттингер. Художественные выставки.— «Русские ведомости», 1909, 8 января, № 5; Скиф. Союз художников.— «Голос Москвы», 1908, 31 декабря, № 302).

[15] Эта пьеса А. И. Косоротова шла в Малом театре в сезон 1906/07 г. Как отмечала одна из газет, пьеса написана «бледным и чахлым языком» («Товарищ», 1906, 17 декабря, № 142).

[16] Александр Дмитриевич Крупенский (1875—1939) — управляющий петербургской конторой императорских театров (1907—1917). По словам Теляковского, Крупенский «в художестве понимал мало. Художников не любил за их независимость и за то, что декорации были готовы не к сроку и много истрачено казенного холста» (В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.— М., 1965, стр. 157).

[17] Вот текст этого письма Серова от 9 ноября 1908 г.: «Я очень огорчен постановкой «Юдифи» — не могу не сказать Вам этого. Может быть, публика, как Вы говорите, и будет довольна (в чем сомневаюсь), но не в этом дело — меня огорчает не то. Когда я работал над эскизами, я думал, что такие художники, как К. А. Коровин, Клодт, поймут меня, т. е. эскизы с полунамека и, поняв эти намеки,— разовьют картины в нечто большее, чем самые эскизы и тут я жестоко ошибся. Декорации вышли грубыми и смешными, без той небольшой доли благородства, которая все же имеется в эскизах. Может быть, я тут ошибаюсь? Непонимание местами дошло до абсурда: принять беседку Юдифи (2-й акт) за рощу пиний с ручьем и мельничным колесом на месте двери и окон, намеченных в доме Юдифи, при всей эскизности моей работы — все же нельзя <...> Все это мне настолько тяжело, что видеть самый спектакль завтра — не в силах» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

[18] Валентина (Ефросинья) Ивановна Куза (1868—1910) — певица Мариинского театра (с 1894 г.).

«Петербургская газета» в статье «Новая постановка «Юдифи» (1908, 9 ноября, № 309) так писала об исполнении артисткой роли Юдифи: «Вчера, на генеральной репетиции, по окончании последнего акта, хор устроил овацию г-же Куза, сумевшей преодолеть необыкновенно трудную партию...

К овации присоединился Шаляпин и другие артисты».

[19] Наталия Степановна Ермоленко-Южина, псевдоним Плуговской (1881—?),— артистка Большого и Малого театров, с 1924 г. жила во Франции.

[20] К постановке «Юдифи» на сцене Мариинского театра самое непосредственное отношение имел Шаляпин. В «Петербургской газете» (1903, 17 декабря, № 346) появилась заметка ее музыкального обозревателя В. С. Баскина (псевдоним — Театрал) «Около театра»: «Московский гастролер <Шаляпин>, будто бы, заявил дирекции, что до тех пор не будет петь на Мариинской сцене Олоферна, пока для оперы Серова не будет сделана новая обстановка, ибо теперешние декорации не соответствуют его гриму в этой опере и вообще его воззрениям на данный стиль (!!!). Думаем, что дирекция не должна в этом отношении потакать капризам г.г. артистов, ибо, в конце концов, ведь не опера существует для артистов, а артисты для оперы. Во всяком случае, будем знать, что не кому другому, как г. Шаляпину, мы обязаны тем, что одна из лучших русских опер отсутствует в репертуаре Мариинского театра». Спустя три с половиной года появилась другая заметка: «На Мариинской сцене собираются возобновить «Юдифь» Серова.

Партию Олоферна должен петь Ф. И. Шаляпин, но, говорят, талантливый артист поставил дирекции одно условие...

Чтобы декорации были новые...

При старых декорациях Шаляпин не соглашается петь...

Казалось бы, какое дело артисту — старые или новые декорации? Была бы партия ему по голосу и дали бы ему подходящий костюм.

Так смотрели в старину. Но не так смотрят современные артисты, справедливо

рассуждающие, что сила в ансамбле, а не в артисте. Оттого Шаляпин и имеет такой исключительный успех, что заботится не столько о том, чтобы у него хорошо звучал голос и чтобы грим был интересный, а чтобы вся рамка, которая его окружает, была художественной и в тоне с его гримом и костюмом» (Петербургский обозреватель <И. С. Розенберг>. Эскизы и кроки.— «Петербургская газета», 1907, 19 августа, № 226). Ровно через месяц после этой заметки Теляковский записал в своем дневнике: «Присутствовал в Мариинском театре на генеральной репетиции «Юдифи» с Шаляпиным. Опера поставлена в старых декорациях и костюмах, которые настолько плохи и безвкусны, что Шаляпин три года не соглашался петь в этой обстановке. Эпоха, по словам Чичагова, разнится на 1200 лет. Юдифь 600 лет до Рождества Христова, а обстановка 600 лет после Рождества Христова. Кроме того есть подробности совсем невозможные». Убогость декораций и костюмов, по-видимому, была такой очевидной, что опера в тот сезон так и не пошла в Мариинском театре, если не считать единственного спектакля 21 сентября 1907 г. Дирекция императорских театров оказалась вынужденной заказать для оперы новые декорации и костюмы. По-видимому, не без участия и совета Шаляпина, дирекция пригласила к их исполнению Коровина, который, в свою очередь, привлек Серова. Было ли оформление «Юдифи» новым по сравнении с 1898 г.— неизвестно.

Работа Серова и Коровина была высоко оценена прессой: «Опера поставлена совершенно заново. Новые декорации талантливого В. А. Серова очень живописны.

В них много знойной яркости, дышащего огнем воздуха...

Планировка почти прежняя, за исключением второй картины, изображающей не комнату Юдифи, как прежде, а террасу перед ее домом.

Оригинален шатер в третьем акте. Костюмы К. А. Коровина очень стильные и эффектные» («Петербургская газета», 1908, 9 января, № 309). Через некоторое время, возвращаясь к постановке «Юдифи», эта же газета отмечала: «В Юдифи» едва ли не одинаковый успех с Шаляпиным и Кузой имели их костюмы, сделанные по рисункам Серова и Коровина». (Петербургский обозреватель <И. С. Розенберг>. Эскизы и кроки.— Там же, 1908, 16 ноября, № 316.— Розенберг ошибся: костюмы были сделаны по эскизам Коровина). Другая петербургская газета «Обозрение театров» считала, что возобновленная «Юдифь» — «это новая выставка художественных произведений из области декоративной живописи, новая серия стильных костюмов, воскрешающая быльем поросшую эпоху, новый ряд сказочно-красивых сценических картин» (1908, 9 ноября, № 572). Благоприятное впечатление произвели декорации к «Юдифи» на рецензента газеты «Речь»: «Новые декорации, написанные по эскизам сына композитора В. А. Серова, если не так красочны, как прежние, то зато выдержаны в стиле и более правдивы. Перед нами горное местоположение старого еврейского города Ветилуя. Никакой почти растительности под палящими лучами солнца. Городские крепостные стены первой картины с башнями производят надлежащее унылое впечатление осажденного города. Красива декорация (2-е действие) жилища Юдифи при закате солнца с очень жизненными тонами неба.

Декорации шатра Олоферна с навешанными коврами на золоченых столбах тоже красивы и без преувеличенной пышности.

Приятное впечатление стильности производят и костюмы по рисункам К. А. Коровина» (Г. Тимофеев. «Юдифь» Серова с Ф. И. Шаляпиным.— 1908, 12 ноября, № 275). Впрочем, был и отрицательный отзыв, исходивший от газеты «Новое время»: «Г. Серов известен как портретист. Об его рисунках для оперы высказаться трудно, тем более, что они использованы другим. Плохое освещение, обычное теперь в Мариинском театре, мешает впечатлению. О правдивости декораций не может быть и речи, конечно. Хорошо уже, если верно передан палестинский пейзаж вообще. Театральная правдивость, впрочем, всегда условна. При освещении, которого теперь держится Мариинский театр, порою нельзя разобрать, что на этой сцене красиво и некрасиво, что верно и неверно. В первом действии небо кажется совершенно черным, какое на юге бывает только ночью; стены же домов освещены ярким полуденным солнцем. Где художник видел такой световой эффект, я не знаю. Во втором действии сумерки, а здесь небо, наоборот, светлое; сумерки продолжаются добрых полчаса, между тем, как на юге ночь падает меньше, чем в пять минут. В этих сумерках при слабом освещении нельзя разобрать как следует заднего плана декорации. Шатер Олоферна (3-е действие) похож на тот, что был раньше. Он такой же гигантски-высокий, каким был и прежде, не давая никакого реального представления. В четвертом действии изображен уже не шатер, а площадка, над которой навешаны ковры. Вообще, первая декорация вместе с костюмами — желтого цвета, вторая — неопределенно темного цвета, третья — бурого и т. д. Может быть это стилизация, может быть такая однотонная картина легче остается в памяти, но красивее и даже типичнее она от этого не делается. Однако, думаю, при лучшем освещении эти декорации выиграли бы» (Театр и музыка.— «Новое время», 1908, 12 ноября, № 11736).

По-видимому, о содержании письма Серова к Теляковскому от 9 ноября 1908 г. стало известно прессе, так как спустя два дня «Петербургская газета» писала: «Исполнение их <декораций> не вполне удовлетворительно. Я не видал эскизов В. А. Серова, но зная хорошо вообще характер его художественных произведений, думаю, что исполнители погрешили против замысла автора некоторой грубостью, совершенно не свойственной таланту выдающегося художника» (Н. Ермаков. Театральное эхо. Мариинский театр.— 1908, 11 ноября, № 311).

Газета «Обозрение театров», получавшая субсидии от дирекции императорских театров, разразилась после письма Серова настоящим дифирамбом по поводу декораций к «Юдифи»: «Знаменитый сын написал декорации к опере своего знаменитого отца. Или, точнее, он дал эскизы, а самые декорации исполнил по ним тоже известный художник К. Коровин, уже достаточно специализировавшийся в этом искусстве.

Серов, К. Коровин, Головин, Алекс. Бенуа, кн. Шервашидзе — в императорских театрах; Бакст, Билибин, Добужинский — в частных... Какие все имена! Слыхано ли было что-нибудь подобное в области нашей сцены лет десять назад? <...> Прежние декораторы были только лишь декораторы. Их мастерство оставалось служебным в общем хоре различных элементов, синтетически образующих данное театральное зрелище <...> Художники, пришедшие теперь на смену этим «цеховым» мастерам, выросли и возмужали на полной свободе. Им, как и прежним декораторам, в силу вещей, постоянно приходится сталкиваться лицом к лицу с всевластными «интересами сцены», но зато же

и этим «интересам» не так уж легко справиться с сильными индивидуальностями, сложившимися вне ее. За кулисы,— особенно оперные, где в последнее время стал уж особенно чувствоваться тлетворный запах рутины, ворвалась, в лице этих новых художников, сильная и широкая струя свежего воздуха, и последствия этого факта видятся мне очень значительными. И не только для декоративного искусства, но также и для всего остального на сцене <...> В декорациях и костюмах Серова—Коровина, навеянных им не старыми штампами, а подлинной жизнью, пожалуй, гораздо больше движения и экспрессии, нежели в артистах, играющих на их фоне. Таланты, понятно, в этот счет не идут. Средние артисты и хоры оставляют впечатление фигур, вырезанных из слабой картины и наклеенных на пейзаж крупного мастера. Вспоминается картина Репина—Айвазовского «Пушкин на берегу Черного моря», только в обратном соотношении частей. У Репина—Айвазовского Пушкин казался живым на фоне декоративной занавеси, изображающей море, а тут — оперные персонажи, ходящие по подлинной Иудее.

Действия первое, второе и последнее — в стенах осажденного города. Серо-желтые стены и башни, сложенные из огромных грубых камней, среди бесплодных гор залитые ослепительным зноем дня или пылающие сторожевыми факелами под иссиня-черным покровом ночи, живут положительно жуткою жизнью, полны движения,— а их обитатели движутся среди них такие серенькие, добродушные,— «условные»...

Действия третье и четвертое — ставка вавилонского льва, Олоферна. Военный лагерь среди опаленных солнцем пустынных скал. Все здесь кругом — и стены, и оружие, и ложе вождя, покрытое шкурой медведя, и сам он, Олоферн, изображаемый Шаляпиным, все дышит особенной красотой, происходящей от соединения мощи и грубости <...> Подводя итог всему сказанному, читатель может спросить:

— Итак, значит, сейчас диссонанс между обстановкой и исполнением оперы гораздо больше, чем был когда-то. Зачем же было, в таком случае, приглашать в декораторы слишком уж сильных своею индивидуальностью живописцев?

— Диссонанс этот временный, отвечу я.

Пройдет еще несколько лет, и шероховатости новых соотношений сгладятся сами собою. Сгладятся же они потому, что декорации и костюмы, полные жизни, научат этой жизни артистов. Слишком долго художник на сцене был под пятой актера,— пусть же теперь и актер побудет малое время... не под пятой, но под усиленным товарищеским влиянием художника. Это насущно полезно. Именно тут наша опера и найдет ту равнодействующую, которую она положительно утеряла в последнее время» (А. Косоротов. Декорации к «Юдифи».— «Обозрение театров», 1908, 11 ноября, № 574).

Уже в наши дни Б. В. Асафьев писал: «Несомненным достижением декоративного монументализма являлась работа В. Серова над оперой «Юдифь». Вещное, плотное, самое зрелищно необходимое, собранность мысли и четкость осуществления создавали мощно выразительную явь спектакля. Основной живописный лейтмотив — выжженная зноем страна, люди, доведенные до отчаяния в осажденном каменистом городе,— не вырисован, а можно сказать «высечен» уверенной кистью мастера. Если бы все это не осталось всего лишь декорациями для редко идущей оперы, а было бы фреской или

картиной крупных масштабов, как выиграла бы русская монументальная живопись!» (Б. Асафьев. Встречи и раздумья. О русских художниках и музыкантах.— «Советская музыка», 1955, № 1, стр. 56).

Постановка оперы с Шаляпиным в роли Олоферна имела большой успех (см. Б. А. Альмединген. Головин и Шаляпин. Ночь под крышей Мариинского театра. Л., 1958, стр. 3—5; Н. Ермаков. Театральное эхо. Мариинский театр.— «Петербургская газета», 1908, 11 ноября, № 311).

В театральный сезон 1908/09 г. Головин написал знаменитый портрет «Шаляпин в роли Олоферна», который 10 марта 1909 г. был приобретен советом Третьяковской галереи наряду с картиной Рериха «Бой». Это вызвало возмущение газеты «Новое время», заявившей, что совет галереи (а Серов входил в его состав) с покупкой этих произведений «выдал себе аттестат в антихудожественности, а галерея приобрела две никуда негодные картины» (Разные известия.— «Новое время», 1909, 3 марта, № 11844).

Спустя пять лет после возобновления «Юдифи» в Мариинском театре, когда уже Серова не было в живых, Шаляпин сказал: «Партия Олоферна — одна из любимейших в моем репертуаре. Я очень охотно пою всегда в «Юдифи», тем более, что опера Серова-отца в декорациях Серова-сына» (Вас. Р<егинин>. У Ф. И. Шаляпина.— «Биржевые ведомости», 1913, 13 ноября, № 13246).

Касаясь постановки «Юдифи» в 1908/09 г., Теляковский писал в своих воспоминаниях: «...Шаляпин был прав, требуя для оперы «Юдифь» новую постановку, мы могли впоследствии убедиться, ибо «Юдифь», поставленная вновь при участии сына композитора Серова, художника В. Серова, представила особый художественный интерес» (В. А. Теляковский. Воспоминания. Л.—М., 1965, стр. 196).

[21] См. т. 2 настоящего изд., стр. 282, и прим. 9, стр. 288. «Приятель на Капри» — А. М. Горький.

Н. И. КОМАРОВСКАЯ

Надежда Ивановна Комаровская (1889—1967) — актриса, выпускница школы Художественного театра (1905), режиссер-педагог.

Комаровской посчастливилось знать многих замечательных деятелей русской культуры — Бенуа, Блока, Горького, Коровина, Серова, Станиславского, Южина и других. Это благотворно сказалось на формирование ее таланта. Деятельность Комаровской проходила в лучших драматических театрах страны. До Октябрьской революции она выступала в труппах Корша, Камерного и Малого театров. Приглашение ее на сцену Малого театра произошло благодаря содействию Коровина, с которым у нее установились дружеские отношения (дневник Теляковского, 19 мая 1908 г.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Московский журнал «Рампа и жизнь» посвятил ей в то время следующее четверостишие:

Для нас, для народа отсталого —
Пример «торжества» небывалого:
Играла два года без малого —
И уж доигралась до Малого!

(Lolo <Л. Г. Мунштейн>. Словарь сценических деятелей.— «Рампа и жизнь», 1909, № 6, стр. 304).

Переехав после 1918 г. в Петербург, Комаровская становится актрисой Большого драматического театра. В 1929 г. она удостоена звания заслуженной артистки РСФСР.

Воспоминания Н. И. Комаровской печатаются по ее книге: «О Константине Коровине» (Л., «Художник РСФСР», 1961, стр. 7—9, 15, 16, 55, 57—64, 66, 71, 72).

Из книги «О Константине Коровине»

...Познакомилась я с Константином Алексеевичем Коровиным зимой 1907 года на одном из артистических банкетов. В безукоризненном фраке, стройный, элегантный, он казался скорее французом, чем русским. Он сидел за столом против меня, и его глаза несколько раз изучающе останавливались на мне. После ужина он подошел ко мне. «Простите,— сказал он,— что я так пристально смотрел на вас. У вас оригинальное лицо. Если вы позволите, я охотно написал бы вас». Мы перешли в одну из ближайших комнат. Коровин подвел ко мне несколько грузного, невысокого человека с крупной характерной головой: «Мой друг, Валентин Александрович Серов. Хочу, Антоша (таково было дружеское прозвище Серова), написать портрет Надежды Ивановны, если только она согласится мне позировать».— «Соглашайтесь, Надежда Ивановна,— ласково сказал Серов.— Не так часто художникам встречаются лица, которые хотелось бы написать». Приветливость Серова и веселая непринужденность Коровина рассеяли мое смущение.

Я служила тогда в театре Корша, играла роли молодых героинь. Разговор коснулся театра. Будучи воспитанницей Московского Художественного театра и горячей его почитательницей, я с энтузиазмом говорила о его спектаклях. «Не люблю в театре камерности, подделки под жизненность,— сказал Коровин,— не трогает меня жизнь героев таких пьес. Театр должен меня потрясать, «играть моей послушной душой». А то построят на сцене дачку, да еще с палисадничком. Ну что на ней делать? Только чай пить!» Разговор перешел на драматургию. Многосторонность знаний этих больших художников, меткость и точность их критических замечаний произвели на меня большое впечатление.

...В мастерской Константина Алексеевича висело несколько этюдов брата. Один из них изображал рассвет на реке. На плоту стоит пожилой крестьянин в посконной рубахе, босой, простоволосый. Он истово крестится на чуть розовеющий восток. Картина написана маслом в нежной розовато-коричневой гамме. Безысходной грустью веет от этого безлюдья, от одиноко стоящей на плоту фигуры.

«Нам с тобой, Костя, так не написать»,— сказал Серов по поводу этого этюда.

...Велико количество написанных Коровиным декораций к операм, и каждая его работа в этом жанре давала ему радость, вызывала вдохновение. Но все же, по словам Серова, подлинной стихией Коровина был

балет. «Константин буйствует в ослепительном вихре красок»,— так говорил Серов о коровинских декорациях к балетам.

...Поленовская группа полностью входила в состав преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества[1]. Спаянная единым пониманием задач искусства, она сохраняла крепкую дружескую связь. Наиболее тесно были связаны между собой Коровин и Серов. Они были очень разные: Коровин — весь во власти эмоций, нетерпеливый, горячий, то безудержно веселый, то мрачный, нелюдимый; Серов — весь в себе, с виду спокойный, молчаливый, замкнутый, с внимательным изучающим взглядом художника-портретиста.

Разительный контраст представляли они на этюдах. Серов писал не спеша, как бы погруженный в глубокое раздумье. Коровин подшучивал: «Поглядишь на тебя, прямо мировые вопросы решаешь». Сам Коровин писал с каким-то вечно юным воодушевлением, любуясь и восхищаясь вслух открывшейся ему красотой природы, неожиданным сочетанием красок, человеческими лицами.

К творчеству друг друга они относились с неослабевающим интересом и в вопросах искусства были одинаково строги и непримиримы.

Отбираемые на выставку вещи никогда не обходились без тщательного и длительного обсуждения. Достаточно было Серову сказать: «Знаешь, Костя, я бы этого не выставлял»,— как картина немедленно снималась Коровиным с выставки. Такое же абсолютное доверие было и у Серова к мнению Константина Алексеевича. Нередко между ними происходили дружеские перепалки.

Как-то Серовым был выставлен портрет некоей госпожи Акимовой: голова женщины южного типа, с черными блестящими волосами, на фоне красной подушки. «Эх, Антоша,— не утерпел Коровин,— дал бы ты мне написать эту подушку, совсем другое было бы дело». На что Серов, смеясь, отвечал: «Подушку, наверное, я написал хуже тебя, а ты вот мне так лицо напиши»[2].

Серов не раз возвращался к мысли о возможности плодотворного сотрудничества двух, хотя бы и различных по художественным принципам, художников. И когда Серов получил заказ написать для часовни в Костроме «Хождение по водам», он привлек к работе Коровина. Серов написал фигуру Христа, а Коровиным было написано пронизанное лучами солнца небо. В среде художников картина получила общее признание.

«Неожиданно в этой работе,— вспоминал Коровин,— принял участие Врубель. Пока мы с Серовым обсуждали композицию будущей картины, Врубель тихонько сидел в углу мастерской и что-то писал акварелью. Вдруг раздался его голос: «Может быть, это подойдет?» И Врубель показывает нам акварельный рисунок на тему «Хождение по во-

дам». Непредвиденное участие Врубеля нашло свое отражение в композиции картины»[3].

Среди людей, мало знавших Серова, сложилось мнение, будто он был нелюдим и неразговорчив. В обществе близких людей, в особенности Коровина, в обстановке дружественного понимания и сочувствия Серов был обаятелен, весел, неистощимо остроумен. Теплел, смягчался и Коровин, исчезала его болезненная мнительность, настороженность в обращении. Это была настоящая дружба двух людей, великолепно понимающих друг друга, сочувствующая и всепрощающая.

Серов знал, какой неизгладимый след оставило на психике Константина Алексеевича самоубийство отца[4] и умел как-то особенно нежно, деликатно подходить к другу в минуты его душевного разлада.

Часть московских критиков не принимала живописи Коровина, и в какой-то из рецензий о картинах Коровина было сказано: «Сплошная мазня». Коровин болезненно воспринимал такие факты: впадал в творческую депрессию, неделями не брался за кисть, а если работал, то вяло, неохотно.

Только Серов умел рассеять эти приступы малодушия, умел любовно и настойчиво лечить раненую душу художника.

А сколько чисто материнской заботы проявил Серов, когда Коровин заболел тяжкой формой тифа!

Зная, что я все свободное время посвящала уходу за больным, Валентин Александрович не довольствовался тем, что ежедневно справлялся о его здоровье, но еще писал мне короткие записки, каким образом, по его мнению, надо ухаживать за больным и как важно поддерживать в нем бодрость духа. «Берегите Костю»,— неоднократно повторял он. И как он радовался выздоровлению своего друга, как много отдавал времени, посещая его, стараясь его развлечь и развеселить. Необыкновенно живо, талантливо Серов рассказывал Коровину о текущих делах в училище, изображая в лицах бурное заседание совета. А то начнет вспоминать далекое время мамонтовских спектаклей. Тогда они оба точно молодели и по-мальчишески начинали поддразнивать друг друга. «Можно ли себе представить,— говорил Коровин, глядя на грузную фигуру Серова,— что ты исполнял роли воздушных сильфид?» (участвуя в мамонтовском кружке в балете «Черный тюрбан», Серов исполнял женскую роль). «Немного осталось и от красавца Леля»,— не оставался в долгу Серов (Лелем называли Коровина в поленовской семье), и оба заразительно, душевно смеялись.

Они любили в своих воспоминаниях возвращаться к тому счастливому времени, когда вдвоем уезжали «писать». Одна из таких поездок была особенно им памятна: они поехали во Владимирскую губернию, жили в деревне, в простой крестьянской избе, но как плодотворно им работалось там! «Солнце — так пишем солнце,— смеялся Коровин, вспоминая,—

дождь — так пишем дождь». А вечера посвящались обсуждению работ. Без ложного самолюбия, без высокомерия, с единственным желанием помочь друг другу проходили эти обсуждения[5]. Друзья конкурировали в одном — в приготовлении обедов. Из пойманной самолично рыбы они по очереди готовили разные блюда, строго храня друг от друга рецепты приготовления. Коровин уступал Серову пальму первенства по части кулинарии. Он уверял, что больше никогда не едал такой ухи, как та, которую приготовлял Серов.

Некоторое время у них была общая мастерская. И несмотря на то, что по образу жизни, по привычкам они резко отличались друг от друга, отношения их оставались неизменными. В этой мастерской был написан Серовым портрет Коровина.

Внезапная смерть Серова глубоко потрясла Константина Алексеевича. «Со смертью Антоши,— говорил он,— от меня навсегда ушла надежда, что я не одинок, что у меня есть душевная опора». Коровин долго не брался за кисть. Начинал писать, а слезы заволакивали глаза — «все покрыто точно траурной пеленой». «Горькая моя судьба — похоронить Врубеля, Левитана, а теперь Серова!»

В некрологе, посвященном Серову, Коровин написал: «В нем жил больше, чем художник,— в нем жил искатель истины»[6].

...«Серову,— говорил Коровин,— мы обязаны тем, что Врубель переехал в Москву». В жестокой нужде жил он в Киеве. Придя к Врубелю, Серов застал его за работой. В комнате было так холодно, что застывали руки, но Врубель словно не замечал тяжелых условий своего быта, он был бодр, энергичен, полон веры в будущее. По возвращении в Москву Серов убедил Мамонтова привлечь к работе Врубеля[7].

...Выставочный комитет Всероссийской художественно-промышленной выставки (в 1896 году в Нижнем Новгороде) отозвался на представленные Врубелем панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза» бурным протестом. Мамонтову было предъявлено категорическое требование — этих панно ни в коем случае не выставлять. Тогда художники, участники выставки, во главе с Серовым и Коровиным вынесли решение: если панно Врубеля будут отвергнуты, то они забирают все свои вещи с выставки. Мамонтов, будучи всецело на стороне художников, нашел остроумный выход. Он выстроил на свой счет у входа на выставку отдельный павильон для врубелевских панно.

В эти напряженные дни, полные тревог и волнений, Врубель, по крайней мере внешне, сохранял полное спокойствие и уговаривал Серова не поднимать шума «из-за таких пустяков»[8].

КОММЕНТАРИИ

[1] Под «Поленовской группой» Комаровская подразумевает учеников Поленова по Училищу живописи, среди которых были Архипов, Головин, С. Иванов, Коровин, Левитан.

Комаровская не совсем точна. «Поленовская группа» не полностью входила в состав преподавателей училища: им не был Головин.

[2] О москвичке Марии Николаевне Акимовой (Акимян) ничего не известно.

В 1908 г. Серов исполнил ее портрет. Впервые это произведение экспонировалось на выставке «Союза русских художников» в конце 1908 — начале 1909 г. наряду с портретом А. И. Южина и А. П. Ленского, а также Е. С. Морозовой — жены известного московского коллекционера И. А. Морозова. В печати высказывалось мнение, что из этих трех работ «лучшая» — портрет Акимовой (*. Обзор выставок.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1908, № 10, стр. 349). Грабарь также выделял этот портрет: «Серов не так блестящ, как в прошлом году, но выставленные им три портрета очень интересны и так разнообразны, что можно подумать, будто их писали три разных мастера. Лучший из них портрет М. Н. Акимовой. В нем с ненужной размашистостью написана фигура, очень не строго прорисованная и взятая в каких-то приблизительных красках, в которые не слишком веришь, но зато голова написана так, как Серову редко удавалось. Каждый миллиметр здесь прочувствован и живет, но не жизнью двойника, а жизнью нового бытия» (И. Грабарь. Московские выставки.— «Весы», 1909, № 1, стр. 110). С. С. Голоушев, всегда внимательно относившийся к творчеству Серова, был в восторге: «Снова в портрете индивидуальность самого изображенного лица. В бледном личике с чертами грузинского или армянского типа есть что-то дающее целую повесть о женской жизни» (Сергей Глаголь. Мой дневник. Картинные выставки. Союз.— «Столичная молва», 1909, 7 января, № 37). Эта сторона произведения Серова остановила на себе внимание другого московского рецензента: «За прекрасно написанным лицом, в котором так просто разрешены технические трудности, чувствуется нервная, немного уставшая душа современной женщины. Долго не отходишь от портрета, манит он своей глубиной» (Борис Гуров. Выставка картин «Союза русских художников».— «Лебедь», 1909, № 3, стр. 47). Некоторые художественные критики отмечали мастерство исполнения портрета: «В то время, как Суриков достигает своей цели простотой, примитивностью приемов — Серов блещет эффектами технического совершенства. В портрете г-жи Акимовой этот блеск достигает высшей точки, и нужно сказать, что художник уступил место виртуозу, дошел до границы, за которой уже выступает приторность! До последнего времени в этом нельзя было упрекнуть Серова» (Скиф. Союз художников.— «Голос Москвы», 1908, 31 декабря, № 302). Критик И. И. Лазаревский с подлинным восхищением говорил о Серове и этой его работе: «...портрет г-жи Акимовой прямо изумителен по красиво, легко и художественно решенной красочной задаче. Хочется сказать, что мы, всегда такие осторожные

в своих симпатиях и влечениях, положительно не признаем в полной мере этого художника, не ценим и не любим его так, как он того заслуживает. Серов — мастер громадного художественного значения, гордость, слава и надежда русского живописного искусства. И вот теперешний портрет г-жи Акимовой это такое сильное произведение живописи, что только от души можно пожалеть, что оно попадет в частные руки, когда ему место непременно в каком-либо общественном художественном хранилище. Серов со смелостью, граничащей с какой-то художественной дерзостью, изобразил сухощавую фигуру женщины с тонким восковым лицом, с такими характерными южными чертами на фоне ярком и резком по тону — красном и синем. Но эта резкость, с первого момента как-то озадачивающая вас, в дальнейшем совершенно примиряет с мыслью художника. Этим сопоставлением красного и синего, этим блеском золотых, драгоценных украшений, своеобразно оттеняющих оригинальное по линиям лицо изображенной на портрете дамы, художник придал всей своей работе впечатление какой-то экзотичности. На мой взгляд портрет г-жи Акимовой гораздо интереснее прошлогодней работы Серова — портрета г-жи Гиршман, который так высоко поставили все художественные критики» (Ив. Лазаревский. Художественные заметки. Выставка «Союза русских художников». II.— «Слово», 1909, 6 марта, № 728.— Почти в таких же словах высказался о живописных достоинствах портрета Акимовой рецензент из «Московского еженедельника», 1909, № 2, стр. 58).

М. П. Миклашевский самым подробным образом остановился на этом портрете: «То немногое, что радовало и оставалось жить в памяти, приходилось искать среди массы безразличного материала, мелькавшего в глазах, утомлявшего, мешавшего, а по осмотре выставки, сливавшегося в какую-то серую муть, вроде той, какая образуется на палитре, когда художники проводят по ней мастихином...» И далее: «...из фона всей этой мути, как и изо всего запечатлевшегося в памяти приятными, но не яркими образами,— отчетливо в трепете и силе подлинной жизни выдвигается и царит в памяти одно женское лицо. Не красотой оно берет — неправильное, болезненное, бескровное, нервное, с расширенными зрачками... Женщина, уже отцветшая, с оливкового тона кожей, полулежит среди кроваво-красных и блестяще-синих шелковых подушек; голова утомленно, но и манерно откинута назад, нервные ноздри привыкли, кажется, с трудом вдыхать комнатный, тепличный, городской воздух. Что-то культурно-утомленное, анемичное во всей позе этой барыни-горожанки; а сырые, дикие, некрасиво-яркие тона тканей, и золото браслетов и ожерелий, и палево-желтый полудекольтированный корсаж выдвигают эту анемичную культурность резкой антитезой, как золотая оправа опал,— усугубляют впечатление от лица и тела... Тонкая кожа просвечивает и, кажется, видишь, как бьются под ней жилы висков, сонная артерия на шее. И все это написано, в общем, красиво и широко, и в то же время так изысканно тонко и интимно. Это — шедевр кисти Серова. На мой взгляд,— лучшее свидетельство постоянного роста этого художника и лучшая, наиболее «радости» дающая вещь всех выставок этого года. Какими средствами добился такого результата художник? На первый взгляд — чрезвычайно простыми. Он «реалистически» передавал то, что видел. Серов ведь и называется реалистом в писаниях наших художественных критиков. Но это реализм, далеко ушедший от «реализма» передвижников, даже от более молодых из них, как Репин, не говоря уже о глубоком

психологе, тонком рисовальщике, но аскете в живописи — Крамском, всегда робком кописте натуры. У реалиста Серова не мало и «толкования» натуры: права художественного субъективизма осуществлены. Если вы вглядитесь и вникните чувством в нежную живопись этого лица, вы увидите не только импрессионизм, в смысле передачи мерцания натуры, в смысле подчеркивания цветовых контрастов, в смысле примата впечатления, словом, перед протокольной верностью и пропорциональностью натуре,— вы найдете и стилизацию в тонах и линиях: в этих резко и густо очерченных черных бровях, в этих ярко-черных зрачках подчеркнуто-контрастирующих с бледно-бескровной кожей, в этих коричневых веках, в линиях скул, в положении головы, в слабосильном изгибе руки, облокотившейся на подушку — во всем выявлен и подчеркнут характер натуры... А что же такое стилизация, как не подчеркнутое выявление именно этого характера, как он запечатлевается в душе художника? Все это есть, но все это применено с тонким чувством меры, с изящной скромностью, с подлинным художественным целомудрием, без дешевых эффектов, без выкриков, без модничанья... Я так долго останавливался на этом портрете Серова — потому, во-первых, что он доставил мне самую большую «радость» изо всех картин обеих выставок «Салона» и «Союза русских художников» ...А еще потому, что, на мой взгляд, это живое создание подлинного художества служит и живым укором, живым обличением грехов многих и многих из наших живописцев, зараженных тем, что Mauclair, в недавней статье в «La Revue» назвал «le préjugé de la nouveauté» — «суеверием новизны» (М. Н. <Миклашевский>. На художественных выставках.— «Современный мир», 1909, № 5, стр. 99, 100).

Но были и отрицательные отзывы о портрете Акимовой. Например, Н. Е. Эфрос утверждал, что оба женских портрета Акимовой и Е. С. Морозовой — «мало интересны, нет серовской силы и выразительности» (Чужой <Н. Е. Эфрос>. Выставка «Союза русских художников».— «Речь», 1908, 29 декабря, № 320).

Ныне портрет Акимовой в Государственной картинной галерее Армении (Ереван).

[3] О работе над картиной «Хождение по водам» см. т. 1 настоящего изд., стр. 310, и прим. 9, стр. 359. Заказ на эту картину получил не Серов, а Коровин.

[4] О самоубийстве отца Коровин предпочитал умалчивать и уверял, что тот умер естественной смертью (Константин Коровин. Смерть отца.— «Возрождение», Париж, 1932, 17 апреля, № 2511).

[5] Во время пребывания в 1891 г. во Владимирской губернии Серов написал лишь три этюда: «Церковь», «Мельница», «Мостик» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 126).

[6] Комаровская не совсем точна, см. т. 1 настоящего изд., стр. 310.

[7] О помощи Серова Врубелю рассказывает Яремич, близко знавший обоих художников: «С осени 1889 года Врубель переселяется в Москву. Это произошло таким образом. Врубель из Киева ездил в Казань к заболевшему отцу и на возвратном пути остановился на несколько дней в Москве. Он нашел здесь Серова, и тот стал уговаривать Врубеля не ездить в Киев, хвалил московскую жизнь, познакомил Врубеля с известным московским деятелем С. И. Мамонтовым, который содержал оперу и вообще

интересовался новым искусством. Мамонтов предложил Врубелю поселиться у него, и Врубель, думавший пробыть в Москве лишь несколько дней, так и не уехал в Киев, захваченный московской жизнью» (С. Яремич. Врубель. Жизнь и творчество. Изд. И. Кнебель, стр. 109).

[8] Вполне возможно, что художники, в том числе Коровин и Серов, заявили протест, так как в числе позднейших поступлений художественного отдела выставки были и произведения Врубеля (Нижегородская выставка.— «Волгарь», 1896, 6 июля, № 184). Однако никаких других упоминаний или документальных подтверждений нет.

Сам Серов на Нижегородской выставке был представлен портретами Е. В. Мусиной-Пушкиной, Таманьо, А. Н. Серова и пейзажами «Летом», «По жнивью», «Пруд».

Я. И. БУТОВИЧ

Яков Иванович Бутович (1880—ок. 1934 г.) — крупный помещик Тульской и Херсонской губерний, известный коннозаводчик, коллекционировал изображения лошадей. Собрание Бутовича, хранившееся в его имении Прилепы, Тульской губернии, по словам критика, было «единственным в России» (Ив. Лазаревский. В «Прилепах» Я. И. Бутовича.— «Столица и усадьба», 1914, № 3, стр. 10). Художник В. Н. Яковлев считал Бутовича «большим знатоком и любителем лошадей и живописи», человеком «умным, талантливым и культурным». В его собрании, писал он, центральное место занимали работы Сверчкова и Ковалевского (В. Н. Яковлев. Художники, реставраторы, антиквары. Л., 1966, стр. 170).

После Октябрьской революции Бутович — директор музея в Прилепах. В 1928 г. его собрание поступило в Московский музей коневодства.

Воспоминания Бутовича извлечены из составленного им «Каталога картин и рисунков» собственной коллекции (ЦГАЛИ). Публикуются впервые.

<О Серове>

...Интересна история написания портрета «Летучего» В. А. Серовым. Серов жил в доме знаменитого коннозаводчика Н. П. Малютина на Тверском бульваре в Москве. Придя однажды к домовладельцу с тем, чтобы внести плату за квартиру, Серов, взамен платы, получил заказ написать

портрет «Летучего», который в то время подвизался с большим успехом на Московском ипподроме. Валентин Александрович, тогда еще молодой художник, охотно принял заказ и таким образом, благодаря той счастливой случайности, что Серов занимал квартиру в малютинском доме, оказался написанный «Летучий»[1]. Ни сам Малютин, ни тем более Серов не могли предполагать, что серый жеребец, который принадлежал одному, а другим был написан — навсегда оставит свое славное имя в летописях русского коннозаводства и обессмертит себя созданием «Громадного», отца «лошади столетия» — «Крепыша». Какая счастливая случайность, что «Летучего», и именно его, написал В. А. Серов!

...С В. А. Серовым я познакомился в год его смерти в Москве, в мае месяце. Как сейчас помню во всех подробностях это мое первое и последнее свидание с Серовым. Я поехал к нему в Училище живописи, ваяния и зодчества, заранее сговорившись по телефону.

Серов принял меня в одной из зал Училища, сам сел на стуле в уголок, а меня посадил рядом с собой. День был пасмурный; Серов выглядел усталым, но разговор мало-помалу завязался, и я сообщил ему о цели своего приезда. Я просил Валентина Александровича приехать осенью в «Прилепы» и написать несколько портретов лошадей. К радости моей Серов сразу согласился, сказав, что очень любит «лошадок» и рад их писать; тут он установил цену — по 1000 р. за портрет, на которую я, конечно, согласился[2]. Воспользовавшись случаем, я сообщил Серову, что портрет «Летучего» перешел ко мне[3]. Минут через десять мы расстались, и, как мне казалось, Серов был действительно рад возможности приехать писать рысистых лошадей.

Однако судьба судила иное, а осенью Серова не стало...

КОММЕНТАРИИ

[1] Изображение орловского рысака Летучего Серов исполнил маслом в 1886 г. Тогда же он сделал несколько рисунков с лошадей из конюшни Н. П. Малютина (см. т. 1 настоящего изд., стр. 165).

Ныне эта работа — в Музее коневодства Московской ордена Ленина сельскохозяйственной академии имени К. А. Тимирязева.

[2] Говоря о своем знакомстве с Серовым, Бутович рассказывает о втором приглашении художника в Прилепы. Первое было сделано осенью 1906 г. Тогда Бутович не был столь сговорчив в цене, а между тем это был человек очень в свое время состоятельный. (На одном нашумевшем судебном процессе о богатстве Бутовича было сказано, что его «в миллион не уберешь»; Дело о «Рассвете».— «Русское слово», 1903, 27 сентября, № 264.) В записке к Бутовичу Серов сообщал: «Так как оставить Москву на продолжительный срок я не могу, а написать три портрета будет немножко трудно за это время (с 23 сентября по 10 октября), то я могу обещать исполнить два портрета и третий в виде наброска, если успею. При этом я все же настаиваю, хотя Вы и нашли это дорогим, на своей цене, т. е. по тысяче руб. за портрет; набросок определяю в 500 руб.» (не издано; ЦГАЛИ). Однако через десять дней Серов известил Бутовича, что исполнить свое намерение ввиду «тревожного положения в школе», то есть студенческих волнений в Училище, он временно не может (письмо от 28 сентября 1906 г.— Не издано; там же).

[3] После смерти Н. П. Малютина в 1907 г. картина попала к наезднику П. А. Чернову, у которого в 1909 г. ее приобрел Бутович.

Д. И. КАРГИН

Дмитрий Иванович Каргин (1880—1949) — инженер путей сообщения, секретарь редакции журнала «Известия собрания инженеров путей сообщения», в годы Советской власти — профессор, доктор технических наук, заслуженный деятель науки и техники, «видный советский ученый специалист в вопросах инженерной графики» (Ю. К. Вахтин. Русская школа инженерной графики. М., 1952, стр. 58). Научная и педагогическая деятельность Каргина протекала в Ленинграде. Автор многих научных трудов (обширный список работ Каргина приведен в издании «Архив Академии наук СССР». Т. 4, вып. 16. М.— Л., 1959, стр. 147—149), Каргин разработал также шрифт антиква «эмке» для художественной печати, удостоенный премии на международном конкурсе.

Набросок воспоминаний, написанный Каргиным в начале 1920-х гг., публикуется впервые по автографу (Архив Академии наук СССР, Ленинград).

О Серове

Все мы хорошо знаем изумительные по кисти работы художника В. А. Серова, составляющие гордость России. Прекрасные образцы работ этого высокоталантливого артиста украшают Русский музей и Третьяковскую галерею; но значительно большее их количество, находящееся теперь в частных собраниях, мы видели на выставках. Еще при жизни его

вышло несколько монографий, посвященных его таланту; лучшая составлена И. Грабарем[1]. Прекрасный некролог написан художником Бенуа[2]. В этом некрологе он касается отчасти даже личной его серьезной жизни; однако нигде не отмечено отношение В. А. Серова к развертывавшейся революции. Мне и хотелось бы поделиться этой характеристикой его личности, и я позволю себе привести два случая из его жизни, которые для будущих его биографов могут послужить в качестве исторического материала. Один случай относится к 9 января 1905 года и вдохновил его написать на эту тему картину, воспроизведение которой в красках было напечатано в 1905 году в лучшем по художественности из тогдашних политических, сатирических <...> журналов, а именно в «Жупеле». В эти исторические дни В. А. Серов (живший постоянно в Москве) гостил в Петербурге у своего друга художника-академика профессора В. В. Матэ, квартира которого находилась в здании Академии художеств.

Еще задолго перед описываемым временем я познакомился с В. А. Серовым у В. В. Матэ, в семействе которого я был принят, как свой человек, а в то время был будущим его зятем. Это способствовало дальнейшим близким отношениям моего семейства с семейством Серовых.

Улица между 4-й и 5-й линиями выходит к Николаевскому мосту и служила путем, по которому направлялось 9 января шествие мирных рабочих из Василеостровского района для следования к Зимнему дворцу. У самого здания Академии художеств процессия рабочих была встречена полицией и казаками и разыгрались отвратительные сцены разгона мирно и торжественно настроенных рядов рабочих. Серов был случайным свидетелем, как наивной массе был дан жестокий предметный урок по политической тактике, который как всякий предметный урок, оказался наиболее действенным педагогическим средством. Серов, по внешности мало разговорчивый, угрюмый, отличался своим серьезным взглядом на жизнь и независимым характером, сказывавшемся также и в том, что он независимо держал себя с сильными мира, не исключая высоких царственных особ, которые, уступая общему признанию его таланта, скудно поощряли его единичными заказами. Он, обладая чуткой душой артиста, пережил весь ужас виденных им фактов, неприкрашенной действительности, дополненной жуткими уличными картинами этого и следующих дней с наводящими панику разъездами казаков, жандармов и полицейских, и греющихся у костров патрулей часовых. Он был сам не свой и долго не мог прийти в себя.

Приведу другой случай. Известный коллекционер гравюр Дашков[3] обратился к Серову с просьбой уступить ему рисунок скончавшейся тогда любимой сестры Дашкова[4]; рисунок этот был незадолго случайно сделан Серовым, и сам художник, забросив его, не придавал ему цены. Считая неудобным продавать рисунок, он решился уступить его при условии, чтобы плата поступила в пользу сосланного на каторгу революционера

Карповича[5], за покушение на министра народного просвещения Боголепова[6], умершего от нанесенной ему Карповичем раны. Нетрудно понять весь трагизм положения царедворца Дашкова: с одной стороны, хотелось иметь портрет сестры работы Серова, с другой же стороны, политические взгляды не допускали мысли поощрять политический террор взносом денежных средств. Указание Дашкова на то, что ему безразлично, на что будет тратить Серов зарабатываемые деньги, не могло успокоить его совесть, так как Серов категорически заявил, что в случае покупки рисунка деньги будут непременно назначены на указанную цель и квитанция с формальной стороны убедит его в этом. На других условиях рисунка он не уступал. Получив 500 рублей, он целиком передал их мне, прося оказать ему услугу, внести эти деньги по назначению. Деньги были переданы в редакцию историко-революционного журнала «Былое», издававшемся тогда в Петербурге П. Е. Щеголевым и В. Я. Богучарским[7]. Квитанция была получена и отослана по назначению и кроме того в книжке «Былого» за ...год глухо по цензурным условиям была напечатана условная строка: «От В. С. поступило 500 руб. в пользу»[8].

КОММЕНТАРИИ

[1] Каргин ошибается: при жизни Серова не было ни одного биографического очерка о художнике, а монография Грабаря вышла лишь в 1914 г.

[2] Некролог Бенуа был напечатан в газете «Речь» 19 июля 1911 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 442—445).

[3] Павел Яковлевич Дашков (1849—1910) — действительный член Академии художеств с 1903 г., помощник статс-секретаря Государственного совета, коллекционер.

Богатейшая коллекция Дашкова, которую он собирал в течение сорока лет, включала в себя «редкие сокровища русской старины, в виде гравюр, литографий, старых картин и лубочных изданий, старинных грамот и рукописей, а также выдающихся новейших произведений тиснения...» (Отчет императорской Академии художеств за 1910 г. СПб., 1912, стр. 5, 6). Как отмечала одна газета, в этой коллекции «особенно полным» было собрание карикатур на Россию и гравюр времени Петра I (П. Я. Дашков. Некролог.— «Речь», 1910, 7 февраля, № 37). Коллекция Дашкова была настолько уникальна, что в печати вставал вопрос о том, чтобы «сделать ее национальным достоянием» (Б. Глинский. П. Я. Дашков. Характеристика и воспоминание.— «Исторический вестник», 1910, № 3, стр. 975; см. также статью этого автора под псевдонимом

Б. Г.— «Наследие П. Я. Дашкова», напечатанную в «Новом времени», 1910, 12 февраля, № 12185). Памяти П. Я. Дашкова посвятил статью Бенуа («Речь», 1910, 12 февраля, № 42).

[4] Евгения Яковлевна Дашкова, в замужестве баронесса Бойе (?—1906). Упоминаемый ее портрет работы Серова неизвестен.

[5] Петр Владимирович Карпович (1874—1917) — студент естественного факультета Московского университета, потом — медицинского факультета Юрьевского университета; из обоих университетов был исключен за участие в студенческих волнениях; эсер.

В 1901 г. Карпович убил министра просвещения Н. П. Боголепова, был арестован и приговорен к двадцати годам каторги, откуда бежал за границу.

[6] Николай Павлович Боголепов (1846—1901) — юрист, профессор Московского университета, а затем его ректор (1883—1890, 1891—1893), попечитель Московского учебного округа (1895—1898), министр просвещения (1898—1901). В бытность его министром царское правительство издало «временные правила» об отдаче студентов в солдаты за участие в «беспорядках».

[7] Василий Яковлевич Богучарский, псевдоним Яковлева (1861—1915),— либерально-политический деятель, историк народнического движения (о нем см. «Исторический вестник», 1915, № 7, стр. 314, 315).

[8] Сообщение, которое имеет в виду Каргин, появилось в двенадцатой книжке «Былого» за 1906 г., стр. 299, в разделе, озаглавленном «В пользу политических ссыльных». Среди сведений о поступлениях имеется и такое: «От В. С. для политических ссыльных, находящихся в Сибири — 500 руб.»

Участие, которое Серов проявил к Карповичу, явилось, по-видимому, результатом его знакомства с присяжным поверенным А. Н. Турчаниновым, ранее выступавшим в суде по делу Карповича. Именно в это время Серов писал портрет Турчанинова, и, вероятно, он рассказал художнику о процессе Карповича.

Этот взнос Серова в пользу политических ссыльных не был единственным. В письме к Ланговому, относящемуся к 1905—1906 гг., Серов сообщал: «Имею предложить Вам нижеследующее: пейзаж свой, который Вы у меня видели, масляными красками, изображающий мельничную плотину, по которой едет телега, налево, на воде утки, в осеннюю пору — решил отдать на дело благотворительности пострадавшим от теперешних репрессий, стоимость определяю в триста (300) руб.» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Отклики на смерть Серова*

Художники

П. В. БЕЗРОДНЫЙ[1]

Из письма к П. П. Чистякову в конце ноября 1911 г.:

...С удовольствием прочел на днях в «Петербургской газете» от 27 ноября с. г. № 326 в воспоминаниях о Серове[2], что он назвал вас и Репина своими учителями. Жаль молодца! Один из столбов, поддерживавших храм Искусства, у нас исчез... а таких немного, доказавших достигнутыми в своих художественных произведениях результатами насколько художественны были всегда ваши заветы и советы. Тем именно радостно было прочесть это признание Серова, что он считал вас своим учителем, так как Серов был художник, а таковых, Павел Петрович, вы знаете сами: у нас было немного.

Не издано: отдел рукописей ГТГ.

Н. В. ГЛОБА[3]

Смерть Серова — грандиознейшая потеря для русского искусства.

Трудно сейчас дать исчерпывающую характеристику его, как художника... Этому мешает то горе, которое испытывает каждый, любящий родное искусство. На Серова нельзя иначе смотреть, как на крупнейшего художника. Писать портреты — это труднейшая миссия художника, но и здесь Серов был виртуозом, сильным художником. В революционные годы русского искусства можно видеть много течений... Серов не подчинялся этим течениям. Он не был их рабом, а господином. Он стоял вне влияния временщиков в искусстве. Временщики исчезнут, о них забудут, а Серова будет помнить история русского искусства.

Король русского портрета В. А. Серов. <Интервью>.— «Раннее утро», 1911, 23 ноября, № 269.

---

* Высказывания авторов, воспоминания которых вошли в настоящее издание, приводятся в Приложении к их воспоминаниям.

Незначительные отклики и сообщения о смерти Серова, появившиеся во многих газетах и журналах России, не включены в данную подборку.

В. Е. МАКОВСКИЙ[4]

...Ужасная утрата для русского искусства!..

В лице Серова умер выдающийся живописный талант.

В последние годы он примкнул к кружку декадентов, но его ранние портреты были чудные[5].

Серов был большой колорист и прекрасный рисовальщик. Он не был композитором, не сочинял картин, а писал портреты и поражал своим изумительным, чисто природным колоритом. Я помню дивные портреты его отца, Левитана, Римского-Корсакова. Они были у нас на передвижной выставке.

Впоследствии, когда образовался кружок Дягилева, Серов перешел туда. Жаль, страшно жаль потерять такого художника!

Кончина художника В. А. Серова. У профессора В. Е. Маковского.—«Петербургская газета», 1911, 23 ноября, № 322.

Из письма к И. Е. Цветкову от 23 ноября 1911 г. из Петербурга:

...Что это последнее время такой мор на русских художников? Не успели похоронить В. М. Максимова[6], как у вас в Москве умер В. А. Серов. Первого жаль, как большого русского художника, народника, который всегда останется крупной величиной в русском Искусстве, а второго жаль, как очень талантливого портретиста, который прекрасно владел колоритом и формой и так рано сошел в могилу. Хотя нахожу, что Серов последнее время своей деятельности совершенно сбился с истинного художественного пути и предался декадентству.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

В. В. МАТЭ[7]

Из выступления на похоронах Серова:

...Осиротело русское искусство <...> осиротели мы, товарищи В<алентина> А<лександровича>, осиротела его семья. И нам, товарищам покойного, нужно сделать то, что обязано сделать государство,— позаботиться об этой семье.

Похороны В. А. Серова.— «Русское слово», 1911, 25 ноября, № 271.

П. А. НИЛУС[8]

Умер Валентин Александрович Серов, наша гордость, наша слава — незаменимая, горестная, жестокая утрата <...>

Умер Серов!

Эти горестные, страшные слова повторяются теперь всеми, кому дорого искусство.

Завтра Москва похоронит своего излюбленного сына, своего первого художника-живописца, а мир одного из лучших мастеров наших дней, и когда, над его безвременной могилой, пронесутся слова исконного человеческого чаяния вечной памяти, то это моление будет услышано... Серова никогда не забудет Россия, до тех пор, пока в нашей стране будет жив хотя один художник.

Серов жил и работал в то время, когда русское общество признавало только тенденциозное искусство; но сила большого таланта такова, что его признали и в то жестокое время. Большой, чисто живописный талант Серова завоевал всех, сразу был признан всеми. Его ясный ум, точный глаз, уверенная рука, глубокая сила изобразительности оказалась каким-то чудом понятной всем. Он никогда не преследовал других задач, кроме чисто живописных, он отлично, как никто, понимал диапазон живописного искусства и отдавался искусству, без желания угодить ходячим принципам тогдашних домашних эстетов. Это был человек высокого уровня художественной совести; чрезвычайно взыскательный к себе мастер. В нем не было и намека на угодничество пред своими заказчиками, всегда и нетерпеливыми и часто занятыми, капризными, ленивыми, не выносящими долгих сеансов <...> В нем не было того, что так принижает современного портретиста-виртуоза, делящего свои работы: для себя и для других. У него не было так называемых «хлебных заказов». Он писал свои портреты так, как бы начатая работа была его последней работой — отдавая всего себя. Тяжелый труд портретиста, так или иначе считающегося с заказчиком, никогда не переходил у него в мастеровщину. При его громадной технике, возможности легко отделываться от заказчиков, он был как портретист и художник глубоко честен, и только тогда считал портрет оконченным, когда он его удовлетворял. Серов никогда не грешил перед своей художественной совестью и, приступая к каждому новому портрету, был осторожен, даже робок, точно впервые брался за кисть — это его собственное признание. Сила таланта сохранила в нем все очарование непосредственности, соединенное с глубоким мастерством. Эта бесценная особенность его творчества выделяет его из огромного ряда современных живописцев, так легко впадающих в п о в т о р е н и е с а м и х с е б я <...> Кроме значения Серова, как одного из пленительнейших живописцев последней четверти века, он не менее значителен как общественный деятель, все время игравший громадную роль в журнале «Мир искусства». Это он с Дягилевым, Бенуа и др. способствовал тому решительному повороту русского искусства по интернацио-

нальному пути, который совершенно изменил физиономию русского художества.

В нескольких словах необходимо выяснить, в чем заключается новое, интернациональное направление русского художества, которое создал Серов с своими талантливейшими сотрудниками: Бенуа, Дягилевым, Коровиным и др.

Основная черта, сердцевина этого направления, весь центр тяжести проповеди деятелей журнала «Мир искусства», и его выставок сводится к благородству форм, обращению к западному искусству, западным образцам. Но чтобы насадить новое, понадобилось разрушить старое, и вот с энтузиазмом протестантов «Мир искусства» принялся громить «передвижничество» <...> Когда шелуха новаторства отпадает, в массе остается нечто хорошее от прививок журнала «Мир искусства». Эта перемена произошла благодаря Серову и его содружеству и, вероятно, нужна была нашему искусству.

Теперь, когда громы и молнии «славной кучки» замолкли, должен быть неминуемый поворот к прежнему. Слишком поверхностное отношение к искусству, только внешнее искусство непременно должно смениться стремлением к характеру, и тогда вспомнят, что в среде передвижников и были и ныне здравствуют превосходные художники, так легкомысленно, в пылу азарта, развенчанные А. Бенуа. Я не сомневаюсь, что новое искусство, взяв все хорошее, что было у передвижников, обогащенное, облагороженное новыми тенденциями, скоро выйдет из полосы партийности и будет спокойно развиваться, умудренное жизнью, которая на каждом шагу напоминает, что нет нового и старого искусства, а есть лишь одно — исходящее от горячего, одаренного сердца. Борьба окончена, и то хорошее, что осталось от ее завоеваний, многим обязано Серову <...>

Всегда, во всем, что делал Серов, была одна особенность — изысканное благородство. Я не употребляю слово «вкус», выражающее то же понятие, в более мелком смысле, более идущее к незначительным художникам; применяя этот термин к Серову, я бы прямо сказал, что более тонкого, деликатного, здорового вкуса нет ни у одного современного русского художника. Есть у нас другой художник, очень тонкий — Сомов, но у него никогда не было силы, мужественности Серова, его очаровательной простоты, здоровья, блеска. Серов работал необыкновенно ровно; кажется, что у него не было слабых вещей. Каждая его черта, набросок значительны, не случайны, это говорит за тот неистощенный избыток сил, свежести, который при здоровьи тела мог бы, может быть, дать великолепный расцвет его уклона к декоративному началу, только что начавшему выявляться. Серов один из первых русских художников, который

показал, что так называемая оконченность не всегда хороша, что иной раз недоговоренность выразительнее многосложного труда. Своей смелостью он развязал руки многим страдавшим педантизмом, показал, что характер, выраженный лишь намеком, часто важнее плоской достоверности <...> Серов работал портреты подолгу: 30—40 сеансов писал голову, но этого никто бы не сказал, глядя на многие его портреты, свежие, точно написанные сразу; следы пота и крови, белые нитки, выпадают у Серова приведенные к одному знаменателю — характеру, связанные ясностью представления. Отдаваясь по преимуществу портрету, Серов любил и пейзаж <...> Если бы после Серова остались одни его пейзажи, случайные путевые наброски, его имя и тогда бы заняло почетное место среди русских пейзажистов. Кроме живописи маслом, у Серова есть много отличных рисунков, акварелей, он любил пастель, пробовал себя как иллюстратор, превосходно рисовал животных (помните его иллюстрации к «Герою нашего времени»?), оставил несколько офортов.

И все, к чему только ни прикасалась его талантливая рука — всюду звучала нота первоклассного, чудесного мастера.

Светлой памяти В. А. Серова.— «Одесские новости», 1911, 24 ноября, № 8579 и 1 декабря, № 8585.

А. В. СРЕДИН [9]

Серова не стало! В этих словах звучит ужас ничем незаменимой утраты. Смерть унесла его в полном расцвете его огромного дарования, его плодотворной работы, обещавшей еще так много. Оценивать его как художника было бы преждевременно да и невозможно,— слишком близка его смерть. Но хотелось бы напомнить об одной стороне его деятельности, может быть, еще недостаточно выясненной,— об его отношении к молодым, начинающим художникам. А в одном этом уже было много исключительного. И, пожалуй, ярче всего выражались черты его моральной личности; это — редкая добросовестность и крайне вдумчивое, бережное отношение к творчеству ученика. Бывало, с трепетом ждешь его слова, и никогда оно не обманывало. Сразу многое уяснялось самому себе, а на душе становилось как-то тепло и светло, как всегда, когда чувствуешь влияние правды. А суждения были всегда строгие, веские, порой даже беспощадные. Чем же объяснить то, что они не только не отнимали желания работать дальше,— напротив, давали новый стимул, порой какое-то откровение. А происходило это от сознания, глубокого и ясного, его огромной моральной цельности, значительности самых иногда беглых слов[10]. Рано еще говорить о другой черте его деятельности: это — о том, как высоко он понимал искусство и как умел привить этот взгляд поль-

зовавшимся его указаниями в этой сфере. Чем дальше думается об его кончине, тем больнее на сердце, тем кажется все более невознаградимой потеря большого художника, честного и неподкупного труженика и сильного своей правдой, хорошего человека.

Александр Средин. У открытой могилы.—«Русские ведомости», 1911, 24 ноября, № 270.

М. В. ФАВОРСКАЯ[11]

Из письма к М. Я. Симонович-Львовой от 27 ноября 1911 г. из Москвы:

...Ну как же возможно без мамы жить? без Тоши? <...> Конечно, как художник Тоша никогда не исчезнет и многих и многих еще научат его рисунки и живопись. Но что ужасно — и с чем не можешь помириться — это что человек Тоша, добрый, чуткий ко всем и ко всему, такой, правда, удивительно честный во всем, строгий, остроумный, что он никогда не скажет меткого, живого, смешного до бесконечности слова (ведь когда через много лет вспомнишь, что он говорил, смеешься); не услышишь голоса его; так ясно звучат в душе его слова; я пришла к ним за билетом на концерт. Оля <О. В. Серова> еще не пришла; я ждала ее в столовой; Тоша сидел на диванчике и ласково, весело спрашивал меня: «Ну что у вас в Школе?» Он всегда интересовался Школой. Я рассказывала больше о вечере, проведенном у знакомых; там наряжались и было много веселого.

Тоша слушал и смеялся; потом, говорил: «Похудела ты; вдвое тоньше стала; а так лучше; что же такой пышкой всегда ходить».

Мы все смеялись, особенно Миша[12], которого Тоша всегда дразнил за толстоту. Потом сказал: «Ну что же вы к нам не приходите?» Я покраснела и сказала: «Не знаю». «Ишь покраснела и закрылась ручкой. Ну приходите, приходите». Я уходила, а самой все хотелось вернуться и сказать получше, отчего я не прихожу к ним. Когда стояла в передней и одевала платок, Тоша показался в дверях залы, увидал, что все одеты уже, повернул опять к себе в кабинет.

Это был последний раз, что я его видала; на другое утро он умер <...>

Как-то недавно мы вышли с ним из мастерской, где делали наброски (теперь тут есть мастерские, как в Париже). Нам было по дороге. «Если хочешь, чтобы я с тобою шел, иди тише; не могу совсем ходить быстро». Я говорила, что хочу попробовать лепить. «Мне мешают краски, мне хочется голую форму, только форму схватывать».— «Да, полепи, это хорошо; теперь правда все устали от красок; такие возбужденные теперь, хочется успокоенной формы».

Если бы я только знала! Сколько бы, сколько бы спросила его! Теперь и писать-то странно будет: ведь постоянно что бы ни написала, ни нарисовала—нет-нет да и подумаешь: «Что скажет об этом Тоша?» И что скажет, то не забудешь во всю жизнь.

И. С. <Ефимов>, когда смотрит картины, наговорит тебе с три короба много верного, искреннего, а много и так себе, зря сказано; Тоша зря, я думаю, ни одного слова во всю свою жизнь не сказал. Много верного писали об нем в газетах, много верного говорили и будут говорить, да все это не то, и те, кто его не знал, никогда его не узнают; хотелось бы сказать что-то такое, в чем бы сразу узнали Тошу как человека и полюбили бы его, потому что кто не знал Тошу, тот имеет худшее представление о людях; а кто знал его, знают и утешаются: вот значит какие бывают люди на свете.

Ведь не расскажешь тем, кто не знал его; фотографии хорошей нет его; печатают в журналах, видишь на улице — да все это так далеко от правды, что больно делается: те, кто его не знает, подумают, что он такой; прежняя фотография его какая-то сентиментальная, а Тоша вот уж был не сентиментальный! <...>

Ты подумай: в кабинете у него картоны, мольберт с неоконченной вещью, краски, стакан с водой и акварельными кистями, тетрадочки, альбомы на столе, Ольга Федоровна раскрыла одну тетрадочку, синяя ученическая тетрадь; написано «слова» — там рядами французские слова написаны, фразы; он все последнее время занимался французским языком; говорил что ему нужно знать французский язык, верно для Антоши[13]. Ну разве можно так! Разве это возможно видеть, все, как будто он сейчас придет, в сереньком сюртучке, и скажет что-нибудь. А он в зале, в гробу <...>

У Тоши такие особенные, удивительно выразительные и меткие были руки; рассказывает что-нибудь — сделает движение пальцем и сразу прямо все, что хочет, представится; а теперь руки мягко сложены на груди <...>

На могиле говорили речи; но ни одной не было хорошей; хотелось, чтобы сказали что-то еще, главное; говорили о значении Тоши, как художника; потом говорили об его общественной отзывчивости, но чего-то главного не сказали.

Все-таки как ни важна и нужна деятельность человека, но важнее и нужнее всего сам человек, какой он есть, со всеми его достоинствами и недостатками.

Конечно, ужасно досадно, жалко, что много замыслов, которые были у Тоши и те замыслы, которые явились бы еще, что они не воплотятся в картины и никто никогда их уже не сможет написать.

Но это жалеешь умом, а чувством чувствуешь, что самое ужасное, что никогда не увидишь Тошиного лица, не услышишь его голоса, вооб-

ще, что никогда на свете не будет такого человека; что человека Тоши больше нет.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

Художественные учреждения и общества
Академия художеств

...А. А. Ростиславов[14] предложил собранию <Общества архитекторов-художников> обратиться в Академию художеств с просьбой отслужить панихиду по покойном художнике. Если Академия почему-либо откажет в этом, то совершить панихиду по инициативе общества[15].

Похороны В. А. Серова (по телефону из Москвы).— «Речь», 1911, 25 ноября, № 324.

...В столовой Академии художеств состоялось многолюдное собрание членов кассы взаимопомощи учащихся Высшего художественного училища. Обсуждался вопрос об увековечении памяти В. А. Серова. Внесены следующие предложения: выставить в помещении столовой Академии художеств бюст или портрет В<алентина> А<лександровича>; просить общество имени А. И. Куинджи учредить в память Серова фонд для выдачи стипендий нуждающимся учащимся; просить Академию художеств устроить торжественное собрание, посвященное памяти покойного художника и т. д. Собрание избрало комиссию для разработки всех сделанных предложений[16].

Художественные вести. В Академии художеств.— «Речь», 1911, 2 декабря, № 331.

24 ноября в годовой день кончины В. А. Серова в церкви Академии художеств в два часа дня по покойном художнике была отслужена панихида, во время которой пел солист его величества Ф. И. Шаляпин. Храм был полон молящихся, среди которых находились все профессора Академии, художники и студенты с ректором Л. Н. Бенуа во главе[17].

Хроника. Разные известия.— «Новое время», 1912, 25 ноября, № 13186.

Из письма П. П. Вейнера[18] к В. П. Лобойкову от 22 сентября 1913 г.:

...я лично враг выставок в залах Академии, но раз принцип нарушается постоянно, а выставочное здание уже стало вопросом ближайшего будущего, я нахожу, что именно в случае Серова не должно быть такого исключительного ригоризма. С другой стороны, Серов являлся такой — можно сказать, бесспорной, исключительной величиной, какой мы, увы, не скоро дождемся, и устройство его посмертной выставки вне стен Академии не будет ли объяснено каким-то недоброжелательным сторонением ее от его памяти и славы (тем более, что домашние дела публике неизвестны или забыты)? Такое толкование мне представляется столь же несправедливым, сколь нежелательным. Поэтому я уговорил устроителей выставки Серова (Грабаря, Бенуа, из тех, кто мне известен) подождать еще несколько дней и не связывать себя с частным помещением, намекнув им, что не исключена возможность пересмотра данного им отказа[19], и что я ее выясню на этой неделе. Поэтому обращаюсь к вам, — исходя из соображения о нежелательности для Академии устраняться от участия в чествовании памяти крупнейшей звезды современной нашей живописи, — с просьбою: если вы разделяете мой взгляд, не признаете ли удобным доложить об этом е. и. в. великой княгине Марии Павловне[20] и, испросив ее указаний, мне телеграфировать ответ[21].

Не издано; ЦГИАЛ СССР.

Московское общество любителей художеств

...Было много речей.

Коровин сказал, что в Серове художники утратили честного и непреклонного защитника их достоинств.

Репин произнес страстную, бурную речь, полную любви и восхищения, которую закончил так: «Серов сказал бы: «Хм, хм», и в этих «хм», «хм» было бы больше смысла, чем во всех сказанных мною словах».

Приехал Шаляпин. В публике начался все более и более усилившийся гул, всем хотелось увидеть Шаляпина. Последние слова Репина слушали уже плохо.

После Репина вышел Шаляпин. Речь свою он начал словами: «Серов был великий молчальник, кратки были его слова и длин-н-н-о было его молчание...»[22]

О. Серова, стр. 63.

Общество преподавателей графических искусств в Москве[23]

Новый зал боковой пристройки Политехнического музея, к 8-ми часам вечера, наполнился приглашенными гостями и членами О<бщест>ва, с их семьями[24]. В числе присутствовавших было много художников и любителей искусств — московских коллекционеров. Тут были академики: М. В. Нестеров, А. М. Васнецов, А. Е. Архипов, С. Д. Милорадович, хранитель Оружейной палаты камергер Ю. В. Арсеньев, К. Н. Козырев, С. К. Говоров и мн<огие> другие. Почетным председателем собрания был избран друг покойного В. А. Серова и бывший сослуживец по Училищу живописи, А. М. Васнецов.

Серовский вечер.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, стр. 464.

Общество «Свободная эстетика»

...Собрание, назначенное на 24 ноября 1911 года, было отменено по случаю кончины действительного члена Общества В. А. Серова. 1 декабря 1911 года состоялось закрытое собрание, посвященное памяти Серова. Собрание открыл И. И. Трояновский, пригласивший почтить память покойного вставанием. В. Я. Брюсов прочел свою статью (помещена в № 12 «Русской мысли» за 1911 г.). Несколько музыкальных произведений исполнили К. Н. Игумнов и М. С. Неменова-Лунц.

Отчет Комитета общества «Свободная эстетика» за 1911—1912 гг.; отдел рукописей ЛБ.

Товарищество южно-русских художников

По инициативе Товарищества южно-русских художников сегодня, в 12 час. дня, будет отслужена панихида в соборе по усопшем в Москве художнике В. А. Серове, бывшем участнике южно-русских выставок...

«Одесские новости», 1911, 27 ноября, № 8582.

Периодическая печать

Академик живописи Валентин Александрович Серов скончался 22-го ноября, в 9 час. утра. Панихиды в 2 час. дня и в 8 час. вечера. Вынос

тела в церковь Крестовоздвиженского женского монастыря, на Воздвиженке, 24 ноября, в 9 час. 30 мин. утра. Начало литургии в 10 час. утра. Погребение на кладбище Донского монастыря.

«Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269.
«Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269.

Двухэтажный домик старомосковского типа, каких все меньше и меньше остается в Белокаменной.

Ход со двора во второй этаж по деревянной лестнице, окрашенной охрой. Маленькая передняя и скромный зал с холщевыми занавесками.

В зале, в дубовом гробу, тело Валентина Александровича Серова, человека, который так много мог бы еще сделать для родного искусства.

Выражение лица усопшего такое, как будто он принял какое-то важное решение и обдумывает последний шаг.

По стенам комнаты около десятка венков,— все от частных лиц, друзей и товарищей. Один только большой лавровый — от «Союза русских художников».

Семья покойного потрясена нежданной катастрофой, и всем распорядком ведает ближайший друг его И. С. Остроухов.

Он сообщает, что В<алентин> А<лександрович> страдал перед смертью всего двадцать минут и не успел сознать своего положения. Вызванный врач И. И. Трояновский застал его труп еще теплым.

В восемь часов является духовенство, и начинается панихида. Народа присутствует сравнительно немного — только люди, близко соприкасавшиеся с покойным при жизни.

Художники Переплетчиков, Ульянов, Остроухов, Мешков[25], президиум Школы живописи, в лице кн. Львова и Гиацинтова, С. И. Мамонтов и человек двадцать учеников,— вот и все известные публике лица.

Интимно и трогательно проходит панихида, многие женщины плачут теплыми, искренними слезами.

Чувствуется крупная, незаменимая потеря.

Кончина В. А. Серова. У гроба.— «Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269.

Вчера на панихиде у гроба В. А. Серова перебывало много представителей художественно-артистического мира. В числе присутствовавших были художники Досекин, Остроухов, Ульянов, Милиоти, Пастернак, Милорадович, Первухин, Переплетчиков, Бакшеев, Ефимов и много других, г.г. Эрлих, Мейчик[26] и Могилевский, проф. Игумнов, артист Художественного театра г. Москвин, ученики Училища живописи и др.

На гроб возложены венки: от московского городского общественного

управления, от императорской Академии художеств, от Музея имени императора Александра III, от попечительного Совета Третьяковской галереи, от Союза русских художников, от товарищества передвижников, от московского архитектурного общества, от общества Свободной эстетики, от М. Н. Ермоловой — «вечная память славному художнику», от г.г. Шаляпиных, от артистов императорской оперы, от художника Пастернака, от Леонида Андреева, от Лилиной[27] и Станиславского, от Художественного театра, от литературно-художественного кружка, от «Мира искусства», от «Русских Ведомостей», от Кусевицких, от Остроуховых, от Лемерсье — «великому русской живописи», от Мануйловых[28], от Боткиных, от учеников художественного училища Рерберга, от семьи С. Третьякова, от Ф. О. Шехтеля[29] и много других.

Сегодня на похороны ожидаются депутации из Петербурга.

— Музей императора Александра III поручил по телеграфу попечителю Третьяковской галереи И. С. Остроухову возложить венок на гроб В. А. Серова.

— Кружок имени Куинджи в Петербурге в экстренном заседании 23-го ноября также постановил возложить на гроб скончавшегося художника венок.

Памяти В. А. Серова. У гроба В. А. Серова.— «Русское слово», 1911, 24 ноября, № 270.

...Венков было так много, что ими заполнили четыре колесницы. Тут были венки: из белых лилий — «Горячо любимому другу, незабвенному В. А. Серову — от глубоко потрясенного Шаляпина» <...> «от В. Нижинского» <...> «от М. Н. Ермоловой — вечная память художнику» <...>

Похороны В. А. Серова. — «Раннее утро», 1911, 25 ноября, № 271.

Две наиболее крупные кинематографические фирмы Москвы получили разрешение на снимки с похоронной процессии В. А. Серова[30].

К кончине Серова.— «Вечерняя газета», М., 1911, 23 ноября, № 91.

...Серов был кумиром молодежи. Многие клялись его именем. Широкий «серовский мазок» был в моде и плодил подражателей. Подражатели с места в карьер начинали мазать и «притворялись» Серовыми. Но Серов подошел к своему мазку путем громадной закулисной работы. Он мучительно искал, добивался, переписывал, уничтожал, писал вновь. Его портреты сопровождались десятками сеансов. Он не искал легкого и «удобного» успеха. Он не хотел быть «приятным». Живопись была ему дороже светских законов <...>

Вообще это была самобытная, глубокая натура. Он жил и умер артистом-богемцем. Прямо из дворца, после сеанса, он отправлялся куда-нибудь в демократический кабачок сидеть с товарищами за кружкой пива. С ним, как с самым модным портретистом, носились. Его баловали, и — будь он другой человек — он мог бы лопатами загребать золото.

В Петербурге он бывал залетным гостем. Он сжился с Москвою и вне Москвы был «немыслим» <...>

Человек не боевой, с мягкой волей, Серов поддавался чужому влиянию. Это чужое влияние заставило его порвать с передвижниками и перейти в лагерь, с которым, говоря по правде, у него не было общих точек. Ученик и продолжатель Репина, в несколько иных тонах, рьяный фанатик рисунка и формы, что мог он иметь общего с малограмотными карьеристами, не желающими и не умеющими работать?.. Что?..

Поэтому особенно мучительно и больно, что такой тонкий и благородный реалист, как Серов, в угоду своим смутителям и разным сиятельным дегенератам, делал судорожные гримасы в роде пресловутого портрета Иды Рубинштейн. Но эти гримасы забудутся, а портреты государя императора, Лескова, княгини Юсуповой, г-жи Гиршман — останутся навсегда ценным вкладом в русскую школу <...>

Серов ушел как раз в момент знаменательной грани <...> Декаденство гибнет, находится при последнем издыхании. Старые, вечно юные идеалы художества заметно с каждым днем торжествуют все победней и победней! Гипноз спадает, рассеивается. Шарлатанам никто не верит <...>

Кто знает, быть может, Серов очнулся бы от временного гипноза и развернулся бы в такую мощь, которая захватила бы всех!..

Теперь у его свежей могилы должно быть особенно стыдно тем, кто в угоду партийным страстишкам святотатственно калечил этот крупный и прекрасный талант...

Он, как солнце, должен был всем светить одинаково, а не горсточке вырожденцев, высокомерно считающих себя избранниками Аполлона...

Н. Брешко-Брешковский. Валентин Серов. — «Биржевые ведомости», 1911, 24 ноября, № 12650.

Умер Серов. Я мало знал его. Ах, и теперь мы мало знаем наших великих художников... Мы больше знаем Гогенов, Ван-Гогов и Матиссов. Им посвящают целые журналы, им устраивают выставки, их рекламируют, их заставляют расписывать стены домов.

Пусть наши художники (как Серов) имеют действительный, художественный, культурный успех за границей, а не только успех у оригинальничающих меценатов (как Матисс у нас),— что в том?

Наша гордость не Серовы, не Коровины, не Рерихи, не Баксты,— Матиссы — наша гордость.

Умер Серов... К чему горькие, быть может, несправедливые слова?.. Его ценили, насколько нужно. Он не умер в доме умалишенных, как Врубель...

Но потомки — верные судьи... И, поверьте, они оценят тех прекрасных и скромных художников, мимо которых мы проходим порой почти равнодушно, ослепленные дешевым сверканьем базарных красок...

Когда наше время будет в прошлом, когда станет оно далеким и мечтательным в глазах потомков,— тогда воскреснут такие художники, как Серов...

Искусство жизненно — современностью. А разве Серов в своих портретах не певец современности? И в частности, не певец самого прекрасного и тонкого, в современном — его женщины? От балерины Павловой до чудесного рисунка-портрета г-жи Грюнберг на последней выставке «Мира искусства»...

И как теперь головки Левицкого и Боровиковского невольно говорят об их творцах, невольно заставляют любить затерявшихся во тьме прошлого художников, любить благодарной, признательной любовью,— так заставят полюбить и Серова его портреты.

Евгений К<урлов>. О Серове.— «Вечерняя газета», 1911, 23 ноября, № 91.

...Он владел секретом того, что является наиболее притягательным в художнике-портретисте. Человеческое лицо не было для него лишь сочетанием линий. Он обладал удивительной способностью уловить в лице отражение внутреннего мира человека, самых сокровенных глубин души его и с большим мастерством передавал это в своих картинах, оживляя полотно и заставляя краски служить проводниками наблюдательности и таланта художника. Реализм Серова сочетался в нем с особой, ему лишь свойственной искренностью, которая всегда чувствуется в его произведениях <...>

В. А. Серов. (Некролог).— «Всеобщая газета», 1911, 23 ноября, № 791.

...Год за годом, казалось, что творчеству Серова нет пределов. Появлявшиеся на выставках работы художника представляли собой неистощимый запас таланта, и по искренности и непринужденности разрешаемых Серовым живописных задач все его творчество является исключительным по ценности.

Враг всякой тенденции, Серов удивительно чувствовал жизнь родной

страны и во всех своих произведениях, без малейшей предвзятости, с чувством тонкого психолога, поразительно сильно и ясно передавал свои душевные настроения <...>

Неожиданная смерть Серова прямо-таки невознаградимая потеря для русского искусства. Трудно даже сейчас представить, кто займет у нас теперь место покойного художника. Ощущается щемящее чувство сиротливости.

Филограф <И. Е. Евсеев>. В. А. Серов. — «Голос Москвы», 1911, 23 ноября. № 269.

...Поколение 60 годов похоронило «чистое искусство», поколение 90 годов вновь возвело его на трон.

В. А. Серов был одним из пионеров новой живописи. Он был одним из тех, которые вели от «передвижничества» к «Миру искусства». Он сам, когда-то член товарищества, потом сделался душою Дягилевского органа. Далекий от крайних модернистов, он был еще дальше от шестидесятников. Он смотрел на жизнь глазами не публициста, а художника, ища в окружающей действительности материал не для критики и проповеди, а лишь для живописания. Не придавая особого значения сюжету, он заботился лишь о форме и технике. Не «что», а «как» — была его программа <...>

В. Фриче. В мире искусства. (В. М. Максимов и В. А. Серов). — «Живое слово», 1911, 28 ноября, № 39.

В полном разгаре его известности, во всеоружии сил и таланта Серов был отнят у искусства. На всем бегу внезапно остановилась полная, плодотворная жизнь. Чем неожиданнее горе, тем оно острее, и смерть этого лучшего из современных русских художников больно отозвалась в художественном мире.

Вся жизнь Серова была посвящена искусству, только искусству <...> несмотря на разнородность и подчас случайность обстановки воспитания, Серов прошел последовательную и строгую школу. Ей он в значительной мере обязан своему удивительному желанию и умению работать сознательно, добиваясь заранее намеченной цели <...>

Серов на всем протяжении своей художественной деятельности был реалистом в лучшем значении этого слова. Он изучал природу пытливо и передавал ее с ясной убежденностью, твердо, уверенно. Его портреты, его пейзажи, быт поражают простотой передачи и глубоким проникновением в психологию оригинала. Его интуитивное познавание было точно и определенно, как знание, и в смысле характерной выразительности портретов, в смысле передачи индивидуальности данного лица (явления)

Серов имел лишь немногих себе равных среди крупнейших современных художников.

Он был известен больше как портретист, быть может, в силу обстоятельств он больше и работал над портретом. Но его жанр стоит на совершенно равной с портретами высоте техники и понимания. Этюды русской природы, его пейзажи, лошади чаруют великолепной передачей движения, бесконечной жизненностью передачи <...>

Не время и не место заняться разбором всех произведений Серова. Время итогов впереди.

Отметим характерную особенность дарования Серова: он был равно приемлем почти для всех направлений искусства, равно ценим художниками и публикой. Отсюда его широкая и заслуженная популярность.

Этой приемлемостью он, шедший всегда одним путем, черпавший указания только в природе и в своем сознании, обязан искренности, непосредственной простоте своего таланта.

Серов был великолепным рисовальщиком. Во всех даже незначительных его работах его рисунок тверд, уверен, точен, бесподобен, когда схватывает мимолетные движения, общий контур.

Как колорист он весьма индивидуален. Его палитра не блещет богатством и роскошью красок. «Серовский» тон — тон с неподражаемым серым оттенком,— художественный термин современности. Но в красках Серов, как и в рисунке, умел передавать настроение, передать характерность.

Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Памяти В. А. Серова. — «Зеркало», 1911, № 48, стр. 2—4.

...Среди русских интеллигентных людей, вероятно, найдутся такие, которые еще никогда не переживали минуты той гордой радости, которую дает созерцание благородных, величественных портретов, созданных кистью Серова,— скудна и непритязательна русская действительность и много ли в ней отводится места для радостей искусства? Но зато можно с уверенностью сказать, что из тех, кому было суждено соприкоснуться сердцем своим с творчеством Серова, никто не прошел и не пройдет мимо него. Ибо при всей замкнутости, аристократизме своих настроений, Серов всегда говорит просто, четко и серьезно, т. е. так, что, видя его, нельзя не понять, а поняв, нельзя не почувствовать красоту и восторг.

Сейчас, когда грудная жаба задушила нестареющее сердце художника, его имя многоголосым эхом пройдет по всей унылой шири нашей родины. И, как всегда, смерть сделает то, что было не по силам жизни и творчеству,— те пласты общества, которым было знакомо имя Серова только понаслышке, увидят и узнают самого художника. Может быть

только в этой новой атмосфере жизнь предстанет во весь свой рост, и русское общество острее почувствует боль от утраты 22-го ноября <...>

И как всегда, когда уходит из жизни человек большой ценности, думая о Серове, незаметно начинаешь думать о том, поистине, роковом начале, которое вносит родина в судьбы своих достойнейших детей.

Мы еще не знаем, как много дал России Серов, но нам уже известно, как мало радости дала ему русская действительность, как безжалостно и грубо, с жестокостью дикаря, она комкала и мяла великое дарование. И если, несмотря на все это, ей не удалось потушить божественный огонь, то прежде всего потому, что судьба благословила В<алентина> А<лександровича> не только крупным талантом, но и достоинством гораздо менее ценным, но и столь же редким: упорным трудолюбием. Он любил в шутку называть себя немцем, и действительно, та уверенность, с которой он шел к намеченной цели, та неуязвимость для внешних ударов, которую он проявлял на каждом шагу — черты не славянского темперамента.

Она и спасла его от той специфически русской болезни воли, которая, сочетаясь со специфическими русскими внешними условиями, погубила не один русский талант.

Вторым счастливым фактором, на этот раз уже чисто случайным, сохранившим Серова, является его встреча с И. Репиным <...> И встреча с ним сыграла важную роль в жизни В<алентина> А<лександровича>.

В лице Репина он нашел впоследствии не только выдающегося учителя, но и верного друга, который помогал ему отбиваться от роя внешних сюрпризов, поднесенных ему жизнью.

А этих сюрпризов было не мало <...>

Но, конечно, уклониться от столкновения с казенщиной было невозможно, бежать от нее некуда <...>

Но власть казенной России не ограничивается только ее официальными представителями. Психологией казенщины отравлено и русское общество. Как в такой атмосфере дышится художнику? <...>

Среди друзей Серова высказываются предположения, что столкновение с Гершельманом и последовавший затем уход из совета училища живописи роковым образом повлияли на его здоровье. Может быть это и преувеличение,— от таких неприятностей не умирают,— но уже одно несомненно; что они не дают жить. Если же Серов до последнего издыхания своего жил, творил и совершенствовал данный ему небом талант, значит в нем был великий источник душевной энергии.

И дорогой ценой платил он за эту победу. Последнее время он все больше замыкался, избегал общества, обволакивался какой-то угрюмостью. Только в кружке самых близких друзей своих возвращалась к нему жизнерадостность.

Как художник-портретист, Серов мало имел возможности говорить об общественных своих настроениях. Но <...> он глубоко и чутко тосковал вместе с родиной.

П. Ш. <П. А. Виленский>. В. А. Серов.—«Киевская мысль», 1911, 25 ноября, № 326.

22 ноября с. г. в Москве неожиданно скончался знаменитый русский художник, слава и гордость нашего искусства — Валентин Александрович Серов.

Эта смерть поразила всех, кто хоть сколько-нибудь интересуется искусством. Артистические, художественные, музыкальные круги Москвы единодушно откликнулись на это событие глубокою скорбью, а вслед за ними и вся мыслящая и чувствующая Россия.

Оценить надлежащим образом эту утрату пока еще нет должного мерила. В. А. Серов был настолько крупный художник, что на него следует смотреть только с некоторого расстояния. То, что было им сделано для русского искусства, равно как и вся его своеобразная личность еще не дождались полной, всесторонней оценки. Но то, что́ мы уже знаем и что́ уже оценено нами, заставляет нас сказать, что в Серове мы потеряли громадный талант, далеко еще не сказавший своего последнего слова и, быть может, еще только начавший высказываться.

Рано умирают русские талантливые люди. Умирают подкошенные смертью на полпути, с застывшими на устах словами, полными красоты и значения. Умирают в расцвете сил и таланта, точно какая-то дань безжалостной судьбе <...>

Всего сильнее Серов был в портрете. Каким-то чудесным прозрением он проникал в потаенное естество изображаемого им человека и схватывал его душу. С первого взгляда он умел определить в изображаемом им лице его духовную сущность. Серов был художником человеческого «я». Серовские портреты производят впечатление какого-то волшебного разоблачения человеческой души и перенесения ее на полотно. Он изумительно подмечал личность в ее характернейших, хотя и неуловимых для другого художника, чертах. Личность, «я», субъект — были для Серова все. Они поглощают в себе содержание даже в его картинах. Так, например, в его знаменитом «Петре I» все поглощается великолепной фигурой разгневанного царя, быстро идущего впереди своих сотрудников, навстречу ветру, на берег Невы, на верфь, к кораблям. Обстановка, пейзаж, остальные действующие лица — все затмевается центральной фигурой Петра, и зритель чувствует, что перед ним, в сущности, не что́ иное, как прекрасный портрет Петра Великого, в котором личность Преобразователя представляется сразу во весь свой духовный рост и со всеми своими типичными чертами.

Внешняя манера письма у Серова была в коренном противоречии с тем, как он писал в действительности. Широкий мазок, размашистость, кажущаяся недоделанность рисунка говорили о небрежности и торопливости письма. На самом же деле редко кто из художников писал так долго и с такими мучительными поисками красоты и истины. По медлительности работы и по стремлению ставить себе трудные художественные задачи, для разрешения которых требовался тяжелый и упорный труд, Серова справедливо сравнивают с великими мастерами прежних веков. Он нередко переделывал всю работу с самого начала, будучи недоволен какими-нибудь, одному ему только заметными и понятными, чертами. Это было «святое недовольство самим собой» — признак настоящего, божьего таланта.

Для тех, кто понимает настоящее искусство, кто умеет вглядываться в его глубины,— для того серовские мазки и серовская размашистость говорят несравненно более, чем «законченность» и аккуратность иных художников. Эта своеобразная манера письма была для Серова одним из проявлений его внутренней свободы, его правдивости и нежелания подчиняться какому бы то ни было трафарету. Духовно свободный человек, не терпевший никаких компромиссов, уходивший оттуда, где его, как ему казалось, могли опутать цепи условности, он был таким же в искусстве. И он сумел добиться того, что и искусство его осталось свободно и на свободе выросло на огромную высоту, до которой еще не скоро доберутся его современники...

Это был крупный (быть может, гораздо более крупный, чем нам теперь кажется) художник, искренний и честный в своем творчестве и упорно-стремительный в искании правды в искусстве. Он был настолько художник, настолько «только и исключительно художник», что его любили, ценили и признавали во всех художнических лагерях, кружках и кастах. То мелкое и временное, что́ разъединяет эти лагери и касты, было ему непонятно и чуждо, а то великое, во имя чего живут и работают художники всех направлений и лагерей, было у Серова слишком велико и значительно... И этот скромный, молчаливый и незаметный в толпе человек стоял головою выше своих товарищей по искусству и был признан ими за такового...

В истории нашего искусства В. А. Серов займет громадное место, и повторяем: пока мы еще не можем определить все значение его таланта и всего того, что им сделано для искусства. Такие люди создают для будущего...

В. А. Серов.—«Нива», 1911, № 52, стр. 978.

...В художественных, литературных и артистических кругах Москвы смерть Серова произвела потрясающее впечатление. Покойный худож-

ник не отличался общительностью характера, был сдержан, избегал знакомых, уклонялся от общественной деятельности, не любил высказываться среди мало знакомых людей; только в кругу близких он охотно обменивался впечатлениями. Серова все любили, глубоко уважали и ценили...

Московская хроника. Кончина В. А. Серова.— «Новое время», 1911, 23 ноября, № 12324.

...В<алентин> А<лександрович> был одним из проникновеннейших поэтов кисти.

У нас его больше знают, как портретиста.

И в этом трудном роде живописи он был всегда художником с чуткой душой.

Большим психологом... Психологом прямо изумительным...

Богачом, щедро рассыпавшим богатство красок своей палитры...

Над портретом императора Александра III В<алентин> А<лександрович> работал четыре года.

Писал его по памяти.

Но уже, при одном взгляде на него, портрет скажет о покойном императоре гораздо больше, чем могли бы сказать о нем десятки монографий и исследований.

Эта способность заставить изображенное лицо жить внешним своим обликом, говорить о внутреннем, никогда не покидала Серова.

Она создала острый по своей напряженности портрет Лескова, артистически-томный, скорбный портрет Левитана, порывистый портрет Серова-отца, портрет Римского-Корсакова.

А сколько жизни, изящества, грации, сколько внутреннего содержания было в Серовских портретах последних лет!.. Особенно в портретах женских, где общим духом полотна дышала каждая деталь — какое-нибудь кресло, какой-нибудь уголок зала в стиле empire <...>

Портретист В<алентин> А<лександрович> был в то же время чутким художником русской природы.

Соперником русского сумеречника — Левитана.

Вряд ли кто-либо другой, кроме Левитана, мог равняться с В<алентином> А<лександровичем>, как поэтом уходящих в простор осенних полей, томительно нависшей октябрьской мглы.

Серов написал несколько исторических вещей.

Только несколько.

Но каждая такая картина В<алентина> А<лександровича> говорит о глубоком проникновении в эпоху.

Вспомните хотя бы его «Петра» — фигуру преобразователя, быстро шагающего по Невской дамбе, фигуру, где все — движение и мощь...

Ю. Б. Король русского портрета В. А. Серов.— «Раннее утро», 1911, 23 ноября, № 269.

...В. Серов был из тех выдающихся русских художников, которые на всех международных выставках выделялись среди множества иностранных мастеров мощью и оригинальностью таланта, проявлявшегося даже в портретах и карандашных набросках.

Последними нашумевшими вещами Серова были набросок углем балерины Павловой, напечатанный на громадных афишах, расклеенных в Париже, и обнаженный портрет танцовщицы Иды Рубинштейн, выставленный на выставке в Риме.

Но не в этих вещах сила и значение Серова в русской живописи; некоторые странности этого даровитого и крайне скромного художника объясняются его участием в кружке модернистов, сперва «Мира искусства», потом — «Союза русских художников».

Наиболее сильной его вещью надо признать небольшую, но замечательную по выразительности картину: разгневанный Петр Великий шагает в сильный ветер по строящейся набережной Невы...

Вас. Янчевецкий. В. А. Серов. (Некролог). — «Россия», 1911, 24 ноября, № 1849.

...Умер В. А. Серов так рано. В живописи этого мастера все шире и шире шла дорога к свободе; чувствовалось из года в год все сильнее, что в заказных работах портретов Серов ищет все более сильных разрешений цвета и света, ищет все большей их выразительности. Будучи учеником Чистякова, Репина, Серов в начале своей деятельности уступал учителям в темпераменте. Всегда памятуя о рисунке и форме, он не имел той уверенной твердости, какая была у Репина. Но в последние годы Серов все больше совершенствовал форму и увеличивал силу в своих портретах.

Поразительное сходство может быть передано и в портрете, в художественном отношении отрицательном. Серов это понимал. Серов понимал, что только сходства — мало, что при сходстве нужно и искусство. И вот как раз в ту пору, когда стало у него совершенствоваться в портрете *искусство,* смерть отняла у нас и унесла этого серьезнейшего художника <...>

Среди теперешней погони за бесформенностью, среди этой фейерверочности красок, во всей острой эпидемии подражательности большим новаторам Франции Серов был и остается, как крепкий устой.

Марсель. Портреты Серова.— «Русские ведомости», 1911, 3 декабря, № 286.

— Знаете, Серов умер.

— Какой Серов?— томно-равнодушным голосом спросила некая dame de Société* из второго ряда кресел.

— Серов?— художник!

— Ах, художник, художник... Кажется, что-то слышала. Жаль; кажется, недурно писал.

Такой разговор я подслушал в театре, в день кончины художника. И много еще слышал я в публике подобных разговоров, доказывающих ее ничтожный интерес к искусству, ее малое знакомство с его представителями, плохой en masse** вкус.

В свое время в Мюнхене всякий чернорабочий знал Ленбаха, а у нас в Москве, к стыду нашему, даже среди, так называемой, интеллигенции многие ничего не знают о Серове, значение которого для русского искусства гораздо выше значения Ленбаха для искусства немецкого.

Не знают оттого, что известность приобретается у нас, в большинстве случаев, не дарованием, а рекламой, и публика судит о художнике только на основании тех печатных отзывов, которые не дают ни материала, ни оснований для каких бы то ни было суждений. У нас известен только тот, о котором кричат, или кто сам о себе кричать умеет; лишь тот желанен толпе и любим ею, кто умеет подлаживаться под уличные вкусы или ходить вверх ногами.

А Серов этого не умел; он избегал всякого шума, отказывался от выгодных, заметных «мест», он искренно и просто любил искусство и служил ему.

Серов принадлежал к той группе художников, которая справедливо может считаться основой эпохи освобождения русского искусства из-под гнета тенденциозности, натурализма и академизма. Художники этой эпохи не ограничивались своей «специальностью», они пробивали дороги для нового искусства всюду; они любезно шли навстречу тем, кто звал их и сами любовно звали их к себе. Они работали и в театрах, утверждая необходимость гармонии внешней стороны театрального зрелища, борясь и в театре с затхлостью; они сами писали об искусстве в своем

---

* дама общества (*франц.*).
** в целом (*франц.*).

журнале, и из их среды выдвинулись и художественные историки и такой художественный критик, как Александр Бенуа. Вместе с ним Серов отдавал свой талант и знания многим отраслям искусства, работал для искусства вообще, а не только для своей специальности. Он принимал участие в «Мире искусства», писал декорации и тревожился за судьбу поездок С. П. Дягилева и даже письменно горячо защищал С<ергея> П<авловича>, когда ему казалось, что на того несправедливо нападают газеты.

Серов был в полном смысле художественным деятелем, а не только живописцем. Я думаю, он чувствовал, что все виды искусства между собою связаны, и настоящий художник не может замыкаться в узкие рамки специализации.

Источник строгой, чистой правды жил в душе этого мастера, правдиво и чисто было его творчество. Серовская художественная правда была глубже правды внешней, кажущейся. Он был наделен даром видеть и в людях, и в природе те скрытые характерные черты, которые одни создают правдивую в внутреннем смысле картину.

Ф. Комиссаржевский. Памяти В. А. Серова. — «Студия», 1911, № 10, стр. 14.

...Серов был одним из самых великих художников России. Очень скромный, он держался в тени, но его великий талант всегда был на виду в мире искусства. Он прежде всего портретист, к которому обращались многие выдающиеся русские деятели, и в частности великий князь Константин[31]. Его имя заслуживает того, чтобы быть помещенным рядом с Верещагиным, среди самых известных художников России. Он умер в возрасте 68 лет[32].

«Figaro», 1911, 8 décembre (Аналогичные сообщения были в газетах «La Croix», «La libre Parole», «L'Autorité», «Paris journal», «Petit journal», «Presse», «L'Indépendant Auxerrois»).

КОММЕНТАРИИ

1 Петр Васильевич Безродный (1857—?) — художник, ученик Чистякова.

2 Речь идет о мемуарной статье А. Бахтиарова «Как Серов писал портреты?» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 458, 459).

[3] Николай Васильевич Глоба (1863 — ?) — по образованию художник; служил инспектором по учебно-художественной части при департаменте торговли и мануфактур, с 1896 г.— директор Строгановского училища. В этой должности Глоба зарекомендовал себя как один из активнейших деятелей по развитию художественной промышленности в России (см., например: Съезд в Москве.—«Новое время», 1896, 8 января, № 7134; Наша художественная промышленность. Беседа с Н. В. Глоба.— «Голос Москвы», 1907, 21 декабря, № 295; Апологет индустриального образования. К юбилею Н. В. Глобы.— «Утро России», 1911, 18 февраля, № 39). После Октябрьской революции эмигрировал во Францию. В 1925—1930 гг. он возглавлял созданный им в Париже Художественно-промышленный институт. В 1935 г. Глоба снова взялся за кисть и, как уверяли очевидцы, весьма успешно (Вл. Сахаров. Н. В. Глоба и Строгановское училище. К 80-летию художника.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1939, № 26, стр. 13).

[4] Владимир Егорович Маковский (1846—1920) — живописец, один из ведущих членов ТПХВ, академик (с 1873 г.), профессор Училища живописи (1882—1893) и Академии художеств (1893—1918).

Современники не раз отмечали, что Маковский неприязненно относился к Серову, «долго враждовал с ним, как и со всеми молодыми» (Н. Мудрогель. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., 1966, стр. 107). По-видимому, Серов и его товарищи платили Маковскому тем же. Об этом можно, в частности, судить по следующим строкам, напечатанным в одном издании под общей редакцией близкого друга Серова Остроухова: «Маковский пользуется большими симпатиями в публике <...> Внимание его в огромном большинстве случаев останавливалось на сценах, хотя и заурядных, но типичных. Сюжеты его картин в большинстве случаев умно подмечены и рассказаны с ловкостью умелого анекдотиста, действующие лица добросовестно загримированы и умело скомпонованы, так, что картины его всегда производят требуемое впечатление на среднего, невзыскательного зрителя. Отражая в своих картинах жизнь, Маковский остался, однако, поверхностным ее наблюдателем. Он не заглядывает в ее глубину и воспроизводит такою, какою видит ее идущий мимо прохожий. От этого, сравнивая художественную деятельность Маковского с тем, что одушевляло таких передвижников, как Крамской, Ге или Репин, невольно приходится сказать, что, несмотря на талантливость Маковского, его струя в передвижничестве была не глубокой, а «серьезное и значительное» Товарищества в его анекдотических сценках резко измельчало» (Московская Городская художественная галерея П. и С. Третьяковых. Текст И. С. Остроухова и Сергея Глаголя. Под общей ред. И. С. Остроухова. Часть 2, вып. 17, М., Изд. И. Кнебель, стр. 35, 36).

[5] Первое восприятие Маковским ранних произведений Серова было совершенно иным; см. т. 1 настоящего изд., стр. 560; т. 2 настоящего изд., стр. 29.

[6] Василий Максимович Максимов (1844—1911) — живописец, создавший ряд замечательных полотен на темы крестьянской жизни, член ТПХВ (с 1874 г.), академик (с 1878 г.).

[7] Василий Васильевич Матэ (1856—1917) — гравер, действительный член Академии художеств (с 1890 г.), профессор (с 1894 г.); близкий друг Серова.

Большим мастером гравюры Матэ был признан уже в начале творческого пути. Когда после окончания Академии художеств он выставил в парижском Салоне свои работы и получил за них награду, то, по словам его академического однокашника И. Е. Крачковского, «тысячи» присутствовавших парижан «рукоплескали молодому русскому художнику» (Н. Брешко-Брешковский. Искусство и художники.— «Биржевые ведомости», 1901, 17 ноября, № 595). «Портрет, который я с Вас нарисовал,— писал ему в 1888 г. Репин,— я Вам преподношу за Вашу душу художника и горячее, доброе сердце» (Репин. Письма к художникам, стр. 70). Верещагин разрешал репродуцировать свои картины только при условии, чтобы они были гравированы Матэ. Стасов назвал гравюры Матэ «в высокой степени замечательными» и отмечал ведущую роль художника в этом искусстве (В. Стасов. Выставки.— «Новости и биржевая газета», 1897, 4 апреля, № 93). По воспоминаниям Грабаря, к 1901 г. Матэ «давно уже выделялся среди русских граверов тем новым направлением, которое ввел в эту область искусства, некогда ведущую и доминировавшую над другими, а к концу XIX века захиревшую и перешедшую из парадных «знатных» зал в Академии на черную половину. Он создал свою репутацию главным образом гравюрой на дереве <...> гравюрой-факсимиле <...> В Академии началась настоящая мода на гравирование, особенно на офорт, которым Матэ владел превосходно, заразив уже давно страстью к нему Репина, Поленова и даже Владимира Маковского, а позднее Серова и многих из нас, учеников» (Грабарь. Автомонография, стр. 162, 163).

Работая с учениками, Матэ «всегда создавал живую художественную атмосферу для гравера, помогавшую раскрытию сложного замысла произведения. И в этом было огромное значение деятельности незабвенного Василия Васильевича для всех нас» (Иван Павлов. Жизнь русского гравера. М., 1963, стр. 72). «Василий Васильевич,— писала Остроумова-Лебедева,— был удивительный человек. Увлекающийся, живой, отзывчивый и очень молодой душой. Он и по наружности был очень моложав: высокий, стройный, с быстрым жестом. Очень искренний и смелый: никогда не боялся в Совете Академии выступать против общего мнения. Он с самозабвением защищал то, что ему казалось правильным, настоящим, художественным. Делал он это с большим пылом и энергией. В его выступлениях никогда не было раздражения, недоброжелательства и колкости по отношению к своим противникам. Он был мягок и очень-очень добр. Его оппоненты всегда бывали обезоружены этими качествами и часто относились к нему, как к enfant terrible*. Он был наиболее молодым из профессоров. Многие учащиеся Академии, не будучи его учениками, прибегали к нему за помощью в своих затруднениях. Он никогда им не отказывал и боролся за их интересы.

Но самое главное — он обладал большим художественным чутьем и внутренней интуицией. Он безошибочно чувствовал, где настоящая художественная правда, и шел за нею, не оглядываясь. Узости в нем не было никакой, во всех отраслях искусства он мог отметить то настоящее, бессмертное, что так необходимо душе человека и приносит ему такую большую радость» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. <1871—1900 гг.>. Л., 1935, стр. 217, 218).

---

* ужасный ребенок *(франц.)*.

В 1899 г. Серов исполнил в офорте портрет Матэ.

[8] Петр Александрович Нилус (1869—1943) — живописец, экспонировал свои произведения в ТПХВ (с 1891 г.) и Товариществе южно-русских художников, в 1900-е гг.— художественный критик «Одесских новостей» и других газет.

[9] Александр Валентинович Средин (1872—1934) — живописец, знакомый Левитана, Чехова. Краткие биографические сведения о Средине приведены в заметке, посвященной его памяти. В ней, в частности, говорится: «По окончании Московского университета, А. Средин начал научную карьеру приват-доцентом по кафедре геологии. Одновременно он работал по живописи в мастерских таких русских художников, как Серов и Коровин. Затем прошли годы работы в Париже, в мастерской знаменитого Жюльена, где Средин проникся влиянием французской школы живописи. Отдав, наконец, все свои силы художеству, А. Средин стал работать преимущественно в области «энтерьера» и пейзажа» (В. Поль. А. В. Средин.— «Возрождение», 1934, 21 апреля, № 3244). Умер во Франции.

[10] Более двадцати лет спустя в своем обращении к К. А. Коровину Средин писал: «...Вы баловали ваших учеников, угощали чаем, предоставляли им холсты и даже краски. А ваши вдохновенные беседы об искусстве, рассказы о Париже, ваше горячее отношение к нашей работе — все поднимало дух и заражало вашей искренностью и гореньем. Потом появлялся Серов, всегда немного мрачный, но таивший в себе большой юмор, иногда сказывавшийся в тонких словечках; его поправки были так ценны для рисунка — настоящий «костоправ» (А. Средин. Открытое письмо К. А. Коровину.— «Возрождение», 1932, 11 февраля, № 2445).

[11] Мария Владимировна Фаворская (1886—1959), урожденная Дервиз,— учительница рисования, получила художественное образование в Училище живописи (1910—1914).

[12] Михаил Валентинович Серов (1896—1938) — сын художника.

[13] Антон Валентинович Серов (1900—1942) — младший сын художника.

[14] Александр Александрович Ростиславов (1860—1920) — акварелист, занимался в Академии художеств (1885—1891), художественный критик журнала «Театр и искусство», газеты «Речь» и т. д.

[15] Эта корреспонденция весьма знаменательна, ибо показывает, что современники не обманывались на счет более чем сдержанной позиции Академии в отдании последних чествований умершему художнику. Никого в этом отношении не ввели в заблуждение ни официальное соболезнование «по случаю незаменимой и горестной утраты», выраженное от имени ее президента великой княгини Марии Павловны в телеграмме В. П. Лобойкова на имя О. Ф. Серовой от 24 ноября 1911 г. (не издано; отдел рукописей ГТГ); ни венок, возложенный на гроб Серова; ни академическая депутация на похоронах. Упомянутая в сообщении газеты панихида действительно была отслужена 28 ноября 1911 г. в церкви Академии, но от имени Общества архитекторов-художников. Одна

московская газета писала по этому поводу: «Интересно отметить, что сама Академия художеств не сочла нужным почтить память скончавшегося славного художника» (Памяти В. А. Серова.— «Столичная молва», 1911, 28 ноября, № 216).

[16] Ни одно из этих предложений руководством Академии художеств не было осуществлено.

[17] Это сообщение было уточнено корреспонденцией другой петербургской газеты, согласно которой церковная церемония состоялась «по инициативе семьи и друзей В. А. Серова», что на ней «от официальной академии» «присутствовало лишь два проф<ессора> П. П. Чистяков и В. В. Матэ» (Панихида по В. А. Серове.— «Речь», 1912, 25 ноября, № 324).

[18] Петр Петрович Вейнер (1879—1931) — редактор-издатель журнала «Старые годы» (1908—1915), действительный член Академии художеств с 1912 г.

[19] Просьба от имени друзей и почитателей Серова об устройстве посмертной выставки произведений художника в залах Академии была 12 мая 1913 г. адресована в совет Академии В. В. Матэ (не издано; ЦГИАЛ СССР). 17 мая 1913 г. секретарь Академии В. П. Лобойков известил, что залы Академии уже «предоставлены для Романовской юбилейной выставки» (не издано; там же).

[20] Мария Павловна, великая княгиня (1854—1923), после смерти мужа, великого князя Владимира Александровича, бывшего президентом Академии художеств, заменила его на этом посту. По словам хорошо ее знавшего современника, это была «довольно пустая и взбалмошная особа» (Дневник государственного секретаря А. А. Половцова. Т. 1, М., 1966, стр. 368).

[21] 28 октября 1913 г. собрание Академии согласилось на устройство посмертной выставки произведений Серова в залах Академии. Она проходила с 4 января по 2 февраля 1914 г. и имела большой успех. По словам современника, художник М. П. Клодт «страшно интересовался посмертной выставкой работ В. Серова, которого ставил очень высоко» (Памяти барона М. П. Клодта.— «Вечернее время», 1914, № 656, 8 января). «Это — одна из наиболее замечательных русских выставок»,— говорит о ней Бенуа. «Сегодня великий праздник русского искусства»,— заявляет Остроухов <...> По мнению академика Маковского, только такая посмертная выставка имеет смысл. К сожалению, не всякому художнику суждено оставлять после себя такую выставку. Обычно посмертная выставка составляется из нераспроданных картин и не дает представления о творчестве художника. На выставке Серова его талант представлен во всей полноте <...> Академик Волков говорит: «Я Серова знаю и знаю его давно, но многое из того, что показано на выставке, я раньше не видал. Здесь только убеждаюсь, до какой степени Серов много работал. Его талант оригинален» (Выставка Серова. Петербург.— «Русские ведомости», 1914, 5 января, № 4). В одной из рецензий на выставку говорилось: «Серовская посмертная выставка — не только самое крупное художественное событие текущего года. Нет сомнения, что она крупнейшее событие в русском искусстве со времени знаменитой «Таврической выставки портретов», т. е. на протяжении почти

целого десятилетия» (Р. <А. М. Эфрос>. Открытие посмертной выставки В. А. Серова.— «Русские ведомости», 1914, 9 февраля, № 33).

См. также т. 1 настоящего изд., стр. 539, и т. 2 настоящего изд., стр. 468—473.

[22] Этот вечер, как сообщала газета «Голос Москвы» (1912, 22 декабря, № 296), состоялся 21 декабря 1912 г.

[23] Общество преподавателей графических искусств в Москве существовало с декабря 1906 по 1919 г. Общество ставило перед собой следующие цели: «1. Содействовать проведению в жизнь искусства как важного фактора культуры страны; 2. Объединить преподавателей для разработки разного рода специальных педагогических вопросов в области изучения графических искусств (рисования, черчения, чистописания) и 3. Содействовать улучшению материальных условий жизни своих членов на основах взаимопомощи» («Русское слово», 1906, 19 декабря, № 307). Общество издавало свой журнал «Известия...», выходивший по десяти номеров в год.

[24] Речь идет о торжественном заседании, посвященном памяти Серова, которое общество устроило в воскресенье, 11 декабря 1911 г. На нем со своими воспоминаниями выступили С. С. Мамонтов, М. В. Кузнецов-Волжский, С. С. Голоушев (см. т. 1 настоящего изд., стр. 164—169, и т. 2 настоящего изд., стр. 12—20, 201—203).

[25] Василий Никитич Мешков (1867—1946) — живописец.

[26] Марк Наумович Мейчик (1880—1950) — пианист, педагог. В 1910-х гг. Мейчик слыл «очень сильным и эффектным техником, но довольно заурядным художником, лишенным тонкого вкуса и изящества» (Последние новости.— «Театр», 1910, 13 марта, № 615). Член общества «Свободная эстетика».

[27] Мария Петровна Лилина (1866—1943) — актриса МХТ, жена К. С. Станиславского.

[28] По-видимому, речь идет о семье Александра Аполлоновича Мануйлова (1861—1929), профессора политэкономии, ректора Московского университета в 1905—1910 гг., министра просвещения Временного правительства; после Октябрьской революции — сотрудника Государственного банка.

[29] Федор (Франц) Осипович Шехтель (1860—1926) — архитектор, автор проектов зданий МХТ, Северного вокзала в Москве и других.

[30] В архивохранилищах киноматериалы не обнаружены.

[31] Ни о каком обращении к Серову великого князя Константина Константиновича (1858—1915) — поэта и президента Академии наук — сведений нет.

[32] Это опечатка. Серов умер 46 лет.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Бенуа — Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., Ком-т популяризации худ. изданий при Госуд. акад. истории материальной культуры, 1928.

Бенуа размышляет...— Александр Бенуа размышляет... Подготовка издания, вступительная статья и комментарии И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. М., «Советский художник», 1968.

Врубель — Михаил Александрович Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Составление и комментарии Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. Л.—М., «Искусство», 1963.

Грабарь. Автомонография.— Игорь Эммануилович Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., «Искусство», 1937.

Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель.— Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. [М.]. Изд. И. Кнебель. <1914>.

Грабарь. Серов «Искусство».— Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество 1865—1911. М., «Искусство», 1965.

Головин — Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Составление и комментарии А. Г. Мовшенсона. Вступительная статья Ф. Я. Сыркиной. Л.—М., «Искусство», 1960.

Коровин.— Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. Составитель книги и автор монографического очерка Н. М. Молева. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963.

Минченков.— Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Изд. 5. Л., «Художник РСФСР», 1965.

Нестеров.— М. В. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. Подготовка текста, введение и примечания К. В. Пигарева. Изд. 2, доп. М., «Искусство», 1959.

Поленовы.— Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. Общая редакция А. И. Леонова. М., «Искусство», 1964.

Репин. Далекое близкое.— И. Репин. Далекое близкое. Под редакцией и со вступительной статьей К. Чуковского. Комментарии А. Ф. Коростина и Л. Чуковской. Изд. 7-е. М., «Искусство», 1964.

Репин. Переписка со Стасовым.— И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой. Под редакцией А. К. Лебедева. 1871—1876. Т. 1. М.—Л., «Искусство», 1948; 1877—1894. Т. 2. М.—Л., «Искусство», 1949; 1895—1906. Т. 3. М.—Л., «Искусство», 1950.

Репин. Переписка с Третьяковым.— И. Е. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873—1898. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены сотрудниками Государственной Третьяковской галереи М. Н. Григорьевой и А. Н. Щекотовой. Предисловие А. Замошкина. М.—Л., «Искусство», 1946.

Репин. Письма к писателям.— И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880—1929. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены О. И. Гапоновой, В. А. Ждановым, И. В. Федоровым и А. Н. Щекотовой. Под редакцией А. И. Леонова. М., «Искусство», 1950.

Репин. Письма к художникам.— И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. 1869—1930. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. М., «Искусство», 1952.

Серов. Переписка.— В. А. Серов. Переписка. 1884—1911. Вступительная статья и примечания Наталии Соколовой. Л.—М., Всероссийская Академия художеств, «Искусство», 1937.

Серова.— В. С. Серова. Как рос мой сын. Составитель и научный редактор И. С. Зильберштейн. Статьи и комментарии И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова. Л., «Художник РСФСР», 1968.

Серова. Серовы.— В. С. Серова. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. СПб., «Шиповник», 1914.

О. Серова.— О. В. Серова. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.—Л., «Искусство», 1947.

Симонович-Ефимова.— Н. Я. Симонович-Ефимова. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Общая редакция, примечания и именной указатель Г. С. Арбузова. Л., «Художник РСФСР», 1964.

Стасов.— В. В. Стасов. Письма к родным. Т. 3. Ч. 1 (1895—1899); Ч. 2 (1900—1906). М., Музгиз, 1962.

Ульянов.— Н. П. Ульянов. Мои встречи. Редакция, вступительная статья и примечания М. Сокольникова. Изд. 2, доп. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959.

«Художественное наследство».— «Художественное наследство». Т. 1, 2. Репин. Редакция И. Э. Грабаря и И. С. Зильберштейна. Изд-во АН СССР. М.,—Л., 1948, 1949.

Чистяков.— П. П. Чистяков. Письма, записные книжки. Воспоминания <о П. П. Чистякове>. 1832—1919. Материалы подготовлены к печати и примечания к ним составлены Э. Белютиным и Н. Молевой. М., «Искусство», 1953.

Архив АХ — Научно-библиографический архив Академии художеств СССР, Ленинград.

ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва.

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.

ГРМ — Государственный Русский музей, Ленинград.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва.

ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук СССР, Ленинград.

ЛБ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва.

МОЛХ — Московское общество любителей художеств.

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок.

ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов, Москва.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва.

ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции СССР, Москва.

ЦГИАЛ СССР — Центральный государственный исторический архив СССР, Ленинград.

Училище живописи — Училище живописи, ваяния и зодчества.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

* Составила Н. П. Лаврова.

СОДЕРЖАНИЕ ВТОРОГО ТОМА

ХУДОЖНИКИ — КОЛЛЕГИ РАЗНЫХ ЛЕТ

УЧЕНИКИ

МОДЕЛИ

ИСКУССТВОВЕДЫ

ПИСАТЕЛИ И ЖУРНАЛИСТЫ

ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА И НАУКИ

Приложение

ОТКЛИКИ НА СМЕРТЬ СЕРОВА

ХУДОЖНИКИ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ И ОБЩЕСТВА

ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ

На суперобложке:
В. А. Серов. Фотография.

ВАЛЕНТИН СЕРОВ

В ВОСПОМИНАНИЯХ, ДНЕВНИКАХ И ПЕРЕПИСКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

2

Редакторы-составители
Илья Самойлович Зильберштейн
Владимир Алексеевич Самков

Редакторы Б. Д. Сурис, Г. И. Чугунов
Оформление Э. Д. Кузнецова
Художественно-технический редактор В. С. Воронина.
Корректор Е. Е. Ротманская

Подписано в печать 1/VI 1971 г. Формат бумаги 70×92 1/16. Печ. л. 37,5. Печ.-привед. л. 43,88. Уч.-изд. л. 36,574. Тираж 20 000 экз. М-09912.
Изд. № 345367. Заказ № 1536.
Цена 2 р. 92 коп.

Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корп. 2.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, г. Электросталь Московской области, Школьная, 25.

2р. 92к.